CUPRINS

PAGINA

EVENIMENTE

ACORDAREA TITLULUI DE DOCTOR HONORIS CAUSA COMPOZITORULUI POLONEZ KRZYSZTOF PENDERECKI 3

OCTAVIAN NEMESCU

LAUDATIO 6

ACORDAREA TITLULUI DE DOCTOR HONORIS CAUSA COMPOZITORULUI DAN DEDIU

GHEORGHE DUŢICĂ

DAN DEDIU SAU DESPRE PARADOXUL „GÂNDIRII CU AUZ" 9

STUDII

LAURENŢIU BELDEAN

PARADIGMA UNEI TEORII. GÂNDIREA COMPOZITORULUI CONSTANTIN SIMIONESCU 15

NICOLAE BRÂNDUŞ

AVANGARDA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ (II) 38

ANDREI C. COZMA

O METODOLOGIE A TEXTURALISMULUI ŞI TIPOLOGIILE AFERENTE 51

VASILE VASILE

MARTIRAJUL SFINȚILOR BRÂNCOVENI REFLECTAT ÎN CREAȚIA POPULARĂ 80

ESEURI

GEORGE BALINT

VIZIUNE ŞI POSIBILITATE ÎN MĂIESTRIA COMPONISTICĂ 111

CREAŢII

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ

INDETERMINARE ŞI ALEATORISM ÎN SEQUENZA VIII DE LUCIANO BERIO 113

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ

LOU SILVER HARRISON - CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ DE PERCUŢIE 124

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI

OPERA COMPONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU. CATALOG CRONOLOGIC (VI) 131

VIOREL COSMA

TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ROMÂNEŞTI ÎN AUTOBIOGRAFII (II)
LUCIA COSMA 154

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ

VIOLONCELUL „BĂTUT" ÎN CULTURA ORALĂ ROMÂNEASCĂ 171

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

EVENTS

THE TITLE OF DOCTOR HONORIS CAUSA FOR THE POLISH COMPOSER KRZYSZTOF PENDERECKI 3

OCTAVIAN NEMESCU

LAUDATIO 6

DAN DEDIU RECEIVED THE TITLE OF DOCTOR HONORIS CAUSA FROM THE GEORGE ENESCU UNIVERSITY OF ARTS

GHEORGHE DUȚICĂ

DAN DEDIU OR THE PARADOX OF "THINKING WITH HEARING" 9

STUDIES

LAURENȚIU BELDEAN

THE PARADIGM OF A THEORY. COMPOSER CONSTANTIN SIMIONESCU'S THINKING 15

NICOLAE BRÂNDUȘ

ROMANIAN AVANTGARDE MUSIC (II) 38

ANDREI C. COZMA

A METHODOLOGY OF MUSICAL TEXTURES AND ITS RELATED TYPOLOGIES 51

VASILE VASILE

HISTORY OF BRANCOVEANU MARTYRS REFLECTED IN THE ROMANIAN FOLKORE 80

ESSAYS

GEORGE BALINT

VISION AND POSSIBILITY IN THE COMPOSITIONAL MASTERY 111

WORKS

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAȘ

INDETERMINACY AND ALEATORISM IN SEQUENZA VIII BY LUCIANO BERIO 113

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ

LOU SILVER HARRISON – CONCERT FOR VIOLIN AND PERCUSSION ORCHESTRA 124

HISTORIOGRAPHY

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI

PAUL CONSTANTINESCU. CHRONOLOGICAL CATALOG OF HIS MUSICAL WORKS (VI) 131

VIOREL COSMA

NEW TEXTS AND DOCUMENTS. ROMANIAN MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (II)
LUCIA COSMA 154

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ

"BEATEN" CELLO IN THE ROMANIAN ORAL CULTURE 171

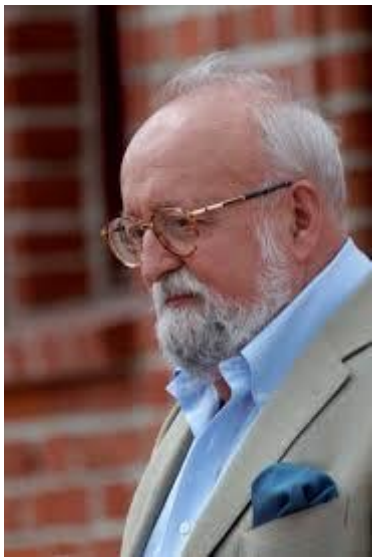
https://biblioteca-digitala.ro

EVENIMENTE

În data de 16 octombrie 2014, în cadrul unei ceremonii oficiale ce a avut loc în Sala "George Enescu" a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, compozitorului polonez Krzysztof Penderecki i-a fost conferit titlul de DOCTOR HONORIS CAUSA.

Krzysztof Penderecki

Magnificența Voastră, Domnule Rector,
Excelență,
Stimate Doamne,
Stimaţi Domni,



Doresc să-mi exprim deosebita recunoştinţă pentru acordarea extrem de onorantului titlu de Doctor Honoris Causa al Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti, care sărbătoreşte anul acesta 150 de ani de existenţă. Primirea unei atât de înalte demnităţi academic îndeamnă la reflecţie şi ridică întrebări privind locul artistului şi al culturii înalte în lumea contemporană, privind condiţia muzicii – sensul acesteia, statutul şi semnificaţia ei pentru om, aici şi acum, privind educarea muzicienilor tineri şi talentaţi şi privind educaţia estetică prin muzică.

Când a început aventura mea cu arta sunetelor, m-am revoltat de mai multe ori împotriva regulilor sau principiilor de acţiune ce-mi fuseseră inculcate. Privilegiul de a fi tânăr este dorinţa de a schimba

https://biblioteca-digitala.ro

lumea, de a o face mai plină de culoare şi mai modernă. Cu toate acestea, am nutrit întotdeauna un deosebit respect pentru ceea ce se defineşte ca ansamblu de metode şi forme de expresie artistică şi ethos. Repet mereu, ca un refren, faptul că arta compoziţiei nu se poate preda – dar pot fi predate meseria, siguranţa mâinii. Se poate, de asemenea, ajuta să înflorească imaginaţia creatoare şi talentul, prin indicarea direcţiei corespunzătoare – aşa cum se crează melosul în cântec.

Prietenul meu, Zbigniew Herbert, un poet polonez excepțional, într-o scrisoare adresată artiștilor a făcut un apel călduros către aceștia, de a nu fi moderni cu orice preț ci, înainte de toate, de a fi corecți în ceea ce fac. Expresia artistică este strâns legată de ethos, care nu trebuie sub nicio formă scăpat din vedere. Trăind într-o lume în care se fac încercări de relativizare a unor valori fundamentale precum binele, adevărul și frumosul, artistul contemporan trebuie să lupte pentru principiile spirituale.

Tehnica și media contemporane fac ca omul să-și piardă - într-un mod foarte periculos de altfel – capacitatea de percepere metafizică a lumii. Muzica nu poate fi doar un mod de divertisment – ea ar trebui să conțină un mesaj, pe care auditorul sensibil și competent să-l poată descifra și înțelege. Ceea ce ar trebui să facă așadar un bun „orator”, dar și compozitorul „care vorbește” prin intermediul sunetelor, este să transmită auditoriului anumite „conținuturi”, să-l emoționeze și să-i producă plăcere. Acesta este un ideal cunoscut încă din înțeleapta artă a retoricii.

Eugène Ionesco – țin să amintesc că anul acesta se împlinesc două decenii de la moartea acestui dramaturg al avangardei, cu rădăcini românești – a spus în repetate rânduri că totul este o lecție. Învățăm așadar din tot ceea ce ne înconjoară și pretutindeni, și ceea ce ar trebui să ne însoțească neîncetat este setea de cunoaștere. În teatrul absurdului pe care l-a creat, Ionesco a arătat alienarea omului în lumea contemporană. Trăim ca într-un labirint, în căutarea unor căi de ieșire din situații diferite, adesea greu de rezolvat: arta presupune însă să faci o alegere. Și această căutare este, cred eu, mult mai importantă decât găsirea unei ieșiri din multitudinea polifonică de căi și drumuri. Și tocmai muzica, ca limbaj universal, conține sensul comuniunii. Deoarece muzica unifică: mai presus de diviziunile existente și mai presus de atitudinile individuale.

Cercetătorii muzicii mele consideră că m-am întors la anumite valori tradiționale precum expresia, melodia sau eufonia. Indică aici aura lirică a Simfoniei a VIII-a „Cântecele efemere” sau caracterul autobiografic al Concertului al III-lea pentru vioară „File dintr-un jurnal

https://biblioteca-digitala.ro

nescris". Bineînțeles că eu, atunci când compun, nu mă gândesc la astfel de lucruri. Totuși, când ajung deja la etapa schițării și realizării unui contur inițial al unei lucrări, marchez cu anumite culori elementele și momentele esențiale, creionând astfel o hartă muzicală a dramaturgiei întregii compoziții – grădina ei de sunete. Pentru mine, cel mai important lucru este să rămân în armonie și într-un acord etic cu mine însumi. Așa cum spunea Platon, muzician adevărat va fi doar acela care va atinge armonia sufletului. Nu poate fi vorba despre disonanțe aici, chiar dacă se întâmplă desigur ca unele cadențe să rămână suspendate.

Pe om îl formează nu numai cultura, ci și natura: peisajul interior este determinat de peisajul exterior. Bucureștiul este renumit pentru grădina sa botanică - se pare că există aici peste zece mii de soiuri de plante, printre care și specii neobișnuite, exotice. Eu am îndrăgit cu precădere copacii - și nu departe de Cracovia, la Lusławice, am creat un arboretum. Copacul este pentru mine un simbol cu multe înțelesuri: el te învață cât de important este să ai rădăcini într-un anumit loc de pe pământ și cât de esențial este în același timp să-ți îndrepți gândurile și acțiunile către cer, către noi orizonturi, care, poate, la început nu erau vizibile.

În arta contemporană devine esențială păstrarea a ceea ce este original și artistic, ceea ce are strânsă legătură cu personalitatea artistului. A fost anunțată deja în secolul al XX-lea „moartea autorului" - din fericire fără efect. Cultura înaltă ar trebui să sublinieze în permanență dimensiunea umanistă a unei opere ca text al unui anumit autor, care imprimă textului acel „eu" irepetabil. Chiar dacă se aspiră la teme esențiale - toposuri fixate în cultură, precum pasiunea sau credo, precum tema trecerii sau a morții, aceste teme „se semnează" cu propriile nume și prenume.

În muzică se întâlnesc și se inspiră reciproc două categorii de valori: emoția și ordinea, conținutul și forma, tresărirea inimii și rațiunea minții, expresia și structura. Ele confirmă că fundamentul artei este dialogul, în înțelesul larg al cuvântului - dialogul dintre extreme și contradicții, dialogul dintre nou și vechi, dialogul dintre culturi. Compunerea Utreniei ortodoxe nu m-a împiedicat să creez Cele Șapte Porți ale Ierusalimului; compunerea Simfoniei coreene nu a venit în contradicție cu cea a Cântecelor de reverie și nostalgie. Dialogul presupune, așadar, întâlnirea cu celălalt. La fel ca și astăzi. Aici și acum. Este sensul artei.

Cracovia, octombrie 2014
Traducerea din polonă de Mirela Lazăr și Luiza Săvescu

https://biblioteca-digitala.ro

Octavian Nemescu

LAUDATIO

Din capul locului menţionez că studenţii şi profesorii Universităţii Naţionale de Muzică sunt onoraţi să-l aibe în mijlocul lor, în această zi, pe marele compozitor Krzysztof Penderecki, unul dintre iluştrii muzicieni ai zilelor noastre, care a marcat momente importante din istoria muzicii moderne şi postmoderne.

Îmi aduc aminte de primii ani ai studenţiei mele, ca student la compoziţie, este vorba de sfârşitul anilor 1950, începutul deceniului 1960, când împreună cu câţiva colegi, doritori de a aprofunda curentele moderne, la modă în muzică şi, în general, în toate artele, cât şi de a le asimila în creaţiile proprii, ne uitam cu invidie la Polonia. Ţară comunistă, ca şi România, acolo se obţinuse o libertate totală în exprimarea curentelor artistice. La noi, în continuare, dictau normele realismului socialist, cu alte cuvinte, ale proletcultismului. Modernismul era interzis. Studenţii de la facultăţile artistice, care doreau să-şi modernizeze limbajul artistic erau pur şi simplu daţi afară din facultate, trimişi la munca de jos. Modernismul, ca şi muzica de jazz erau considerate a fi forme de manifestare artistică ale capitalismului şi imperialismului. Polonezii obţinuseră această libertate după 1956, ca urmare a curajului, dârzeniei şi patriotismului lor traditional, drept consecinţă a unei revolte anticomuniste, ce marca ieşirea din stalinism şi care a avut loc, mai întâi, în Ungaria şi, apoi, imediat în Polonia. La noi gesturile de răzvrătire au fost firave şi înăbuşite în faşă. Trona aici proverbul, la fel de tradiţional: „capul plecat sabia nu-l taie”. Noi românii am obţinut libertatea de creaţie, de sus, abia după 1963 şi ulterior, ne-am spus cuvântul artistic.

Drept consecinţă a acestor descătuşări din ţara vecină, s-a înfiinţat la Varşovia, încă din 1958, celebrul festival „Toamna varşoviană” care a devenit rapid unul dintre centrele principale ale avangărzii mondiale în muzică. În acest context s-a ivit şi aşa numita „şcoală poloneză” în creaţia muzicală (ca şi în cinematografie şi literatură), care lansa, în premieră, idei novatoare în planul limbajului muzical. Primul compozitor de care am aflat atunci, noi românii, a fost Lutoslawski, urmat apoi de Penderecki. Am auzit ulterior şi muzici de Gorecki, Serocki, Kotonski, Baird, Bacewicz, etc.

Piesa „bombă” a anilor 1961 a fost însă „**Tren (bocet) pentru victimele Hiroşimei”** de Krzysztof Penderecki. Fusese apreciată ca una dintre marile creaţii muzicale de reper din acea vreme, din istoria

https://biblioteca-digitala.ro

muzicii de avangardă. Primise premiul UNESCO. După ce am făcut rost de partitură şi de documentul sonor (deoarece în Polonia se putea călători mult mai lesne decât într-o ţară capitalistă), am auzit această lucrare muzicală, atât eu cât şi tinerii mei colegi compozitori, doritori de avangardă, de înnoire a limbajului sonor, de sute de ori, zi şi noapte. Doream să o imităm. Krzysztof Penderecki devenise idolul nostru. Vedeam, pentru prima oară, o partitură unde discursul sonor nu mai era marcat în bare de măsură, ci în minute sau secunde. Am luat cunoştinţă, prin ea, cu noua categorie sintactică, numită textură, în terminologia lui Ştefan Niculescu. De asemenea, cu clusterele. Se marca, în felul acesta, o adevărată revoluţie în grafia sonoră şi acustică.

Nu ştiu dacă domnul Penderecki îşi mai aduce aminte, dar în anul 1961, când devenise deja un compozitor celebru în întreaga lume, a vizitat România cu ocazia unui schimb cultural între cele 2 ţări. I s-a organizat un concert, unde şi-a prezentat creaţii proprii, la sediul Uniunii Compozitorilor. Noi, tinerii compozitori modernişti (care eram încă studenţi), doream să-l vedem, să-l adulmecăm, să-i ascultăm muzica. Autorităţile muzicale de la acea vreme ale Uniunii nu ne-au dat voie să intrăm. Am auzit ulterior că muzica sa a provocat un adevărat scandal în rândul bătrânilor, conservatorilor, închistaţilor compozitori de aici pe care noi îi numeam „păşunişti".

Din perioada modernistă a intervalului 1960-1970 mai citez câteva titluri de lucrări, pe care le consideram şi le consider, şi acum, a fi importante: **Polymorphia, Psalmus 1961, Kanon, Stabat Mater, Capriccio, De natura sonoris 1 si 2, Dies Irae, Kosmogonia, Lukas Passion, Canticul Canticorum Solomonis, Simfonia I**, etc. Se observă aplecarea curajoasă, pentru un compozitor care locuia într-o ţară comunistă, ce avea ca atitudine dominantă ateismul, tematica religioasă, prin prisma doctrinei catolice. Krzysztof Penderecki se înscrie, în felul acesta, printre cei puţini, care în muzica secolului XX au servit cauza acestei direcţii confesionale, alături de Olivier Messiaen. La noi lucrul respectiv era imposibil. Şi încă o observaţie: dacă în muzicile multor compozitori de avangardă diferenţa dintre proiectul componistic (de multe ori atractiv) şi rezultatul sonor este dezolantă, acesta fiind bunăoară cazul lucrărilor lui Stockhausen sau, mai ales, ale lui Xenakis, operele lui Krzysztof Penderecki hipnotizează, fascinează de la prima lor audiţie. Respectivul impact pe care îl are muzica sa asupra receptorului se datorează, în primul rând, marelui său talent.

Dar direcţia avangardistă, cu miza doar pe invenţia radicală de limbaj, fără niciun alt suport, cu negarea vehementă a tuturor

https://biblioteca-digitala.ro

tradiţiilor, a început să se ofilească rapid, să dea deci, semne de oboseală. Se năştea astfel, la sfârşitul anilor 1960, începutul deceniului 1970 o nouă direcţie, un nou spirit al Timpului bazat pe **recuperare**, ce a căpătat, mai târziu, denumirea de Postmodernism. Desigur, că fiecare a înţeles în felul lui atitudinea recuperatoare. Krzysztof Penderecki a fost printre primii compozitori care a răspuns la apelul acestui nou egregor, acestei noi direcţii în bătaia vântului. Aşadar, compozitorul polonez, după 1970, îşi schimbă, aproape la modul radical, stilul componistic. Iată cum explică el însuşi: „experimentul şi speculaţia formală au fost, mai degrabă, destructive decât constructive, de unde nevoia de întoarcere la Tradiţie". S-a întâmplat începând cu Concertul de vioară nr.1, scris în anii 1970.

Dintre importantele sale lucrări mai citez şi **Simfonia a 2 - a Craciun**, scrisă în 1980 şi, mai ales, **Recviemul Polonez** realizat ca urmare a curajoasei sale solidarizări cu mişcarea sindicală „Solidaritatea" de la Gdansk, care avea o poziţie antiguvernamentală şi anticomunistă în anii 1980, în plin comunism. Era un omagiu adus celor ucişi de regimul represiv în 1970. Dintre lucrările mai recente menţionez **Concertul pentru violoncel şi orchestră nr. 2, Cele Şapte Porţi ale Ierusalimului** cât şi **Credo**. Toate aceste lucrări sunt realizate cu acelaşi mare talent şi putere de seducţie.

Muzica lui Krzysztof Penderecki este cântată astăzi în marile centre culturale ale lumii de către mari interpreţi, mari orchestre şi mari dirijori. Uneori chiar compozitorul îşi dirijează lucrări importante. În 2001 opusul său intitulat **Credo** a primit premiul Grammy. În acelaşi an a mai primit premiul prinţului de Asturia, în Spania. Este Doctor Honoris Causa a peste 30 de universităţi din toată lumea.

Ţinând cont de toate aceste merite, care întregesc profilul unei mari personalităţi artistico-muzicale, una dintre cele mai celebre ale zilelor noastre, Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti are onoarea de a-i acorda domnului Krzysztof Penderecki titlul de Doctor Honoris Causa.

https://biblioteca-digitala.ro

Universitatea de Arte ,,George Enescu" din Iaşi i-a decernat titlul de DOCTOR HONORIS CAUSA compozitorului Dan Dediu, profesor universitar doctor şi rector al Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, pentru întreaga activitate profesională. Ceremonia a avut loc în data de 5 iunie 2014, în Sala ,,Eduard Caudella".

Dan Dediu sau despre paradoxul „gândirii cu auz”[1]

Gheorghe Duţică

Dan Dediu face parte dintre acei semeni ai noştri care ***îşi asumă durata doar pentru a o transcende***. Afirmaţia nu este o simplă figură de stil dacă ne gândim că la **22** de ani obţinea o bursă Herder, la **33** de ani devenea şeful catedrei de compoziţie din cadrul Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, la **40** de ani era ales Rector al aceleiaşi instituţii (funcţie deţinută şi în prezent), iar recent, la doar **47** de ani, a devenit cel mai tânăr ***Doctor Honoris Causa*** al Universităţii de Arte „George Enescu” din Iaşi.

[1] Gheorghe Duţică – ***Laudatio*** cu ocazia decernării titlului de ***Doctor Honoris Causa*** al Universităţii de Arte „George Enescu” din Iaşi.

https://biblioteca-digitala.ro

Asemenea altor personalităţi celebre, Dan Dediu – aflat în necontenită competiţie cu sine – este „mai mulţi în unul”: compozitor, muzicolog, profesor, interpret, fondator şi conducător al ansamblului cameral *Profil*, realizator de emisiuni radiofonice şi de televiziune, manager. Dar „oricât de mulţi ar fi cei mulţi” toţi pleacă şi revin mereu la „omul-matrice” care este **compozitorul**.

A avut maeştri de primă mărime: la Bucureşti, pe Ştefan Niculescu şi Dan Constantinescu, iar la Viena pe Francis Burt; a beneficiat de numeroase burse de creaţie sau cercetare, cu rol major în evoluţia sa creatoare: *Gottfried von Herder* şi *Alban Berg* - Viena, *Ircam* - Paris, *New Europe College* - Bucureşti, *Colegiul de ştiinţe* - Berlin, *Villa Concordia* - Bamberg; a fost răsplătit cu nenumărate premii naţionale şi internaţionale de compoziţie şi interpretare (Viena, Dresda, Paris, Berlin, Ludwigshafen, 9 premii ale UCMR, *Premiul Academiei Române*, *Premiul George Enescu*), precum şi prin comenzi ale diferitelor festivaluri, ansambluri şi interpreţi renumiţi. A fost publicat de *Editura Muzicală* şi *Peermusic* (Hamburg-New York). Lucrările sale au apărut pe CD-uri în România (*Societatea Română de Radiodifuziune*, *Editura Muzicală*), Germania (*Pro Viva*, *Cavalli Records*, *Neos*), Australia (*Move Records*), Olanda (*NM Extra*).

Logica elementară mi-ar cere să mă opresc aici, după acest devansat *culminatio* care, plasat *ex abrupto* în capul discursului, pare să ardă toate etapele retoricii clasice. Dar nu se va întâmpla aşa, pentru că apropierea de Dan Dediu nu se poate face decât intrând pe „uşa din faţă” a paradoxului, a *neconformului*, fără de care nu poţi afla ceva semnificativ.

Aşadar vom urmări în continuare derularea unei „teme cu variaţiuni” care a debutat invers, cu stadiul ultim al complexităţii şi se va termina discret, la firul temei.

Poate fi cunoscut Dan Dediu **după muzica lui**?

Da şi **nu**, ar murmura o galerie virtuală. Personal îmi place să cred că **da**, chiar dacă exegezele fundamentale asupra impunătoarei sale creaţii (peste 150 de ópusuri, în aproape toate genurile muzicale), deocamdată, lipsesc. Probabil, e încă prea devreme sau, poate, prea „aproape”...(?) Cred că adevărata explicaţie rezidă totuşi în faptul că Dediu este un compozitor mult prea neobişnuit (de incomod!) pentru a fi surprins în vreo „fotografie la minut”, în vreo încremenire de condei care ar rata, cu siguranţă, şansa oricărei devoalări. Muzica lui curge, curge continuu, este un fluid nestăvilit, o convergenţă ideală de gânduri şi trăiri ce nu se lasă relativizate, nu se lasă prinse în nicio capcană, nici măcar în aceea a logosului de întâmpinare critică, atât de elogios, atât de periculos...

https://biblioteca-digitala.ro

Aş spune că Dan Dediu este **energia întrupată**.

Fiind solicitat în cadrul unui interviu să se autodefinească printr-un singur cuvânt, el a „pledat" pentru **vitalism**, decantând apoi, conotativ: *frenezie*, *ironie poznaşă*, *carnavalesc*, *fantastic-sălbatic*. Dincolo de metafore însă, esenţa psihologică a mişcării este ***nestarea***, iar esenţa filosofică a *nestării* este acel „nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit", expresie biblică preluată de Pascal şi laicizată de Noica, filosoful român găsind-o potrivită pentru fiinţa care este în permanentă „căutare de sine în lucruri şi dincolo de ele, mereu în «neodihnă»"[1]. Nu întâmplător două dintre ópusurile semnate de Dan Dediu stau sub titlul comun de ***Sfera nestării***[2].

Această *frenezie a înfăptuirii*, cu toate urcuşurile şi coborâşurile ei, mă îndeamnă să cred că, pe lângă darurile cunoscute şi recunoscute, Dan Dediu are un **al şaselea simţ**. Dacă s-ar descoperi însă că toţi avem acest al şaselea simţ, el, în următoarea milisecundă, cu siguranţă, l-ar dobândi pe al şaptelea. Intuiţie, clarviziune? Şi una şi alta, cred. La vremea când mulţi compozitori încă mai credeau în utopia descoperirii „nemaiauzitului" iar alţii, la fel de mulţi, se aruncau în „recuperarea" unui paradis sonor iluzoriu („Adevăratele paradisuri sunt cele pierdute", pretindea Proust) – Dan Dediu, inhibând furia extremelor, afirma că „arta adevărată are obligaţia /…/ de a păstra diversitatea lumii, complexitatea ei şi de a o impune oamenilor ca model al umanităţii libere".

Din această perspectivă, consider că trăsătura definitorie a omului şi creatorului Dan Dediu este **deschiderea**, văzută ca o permanentă provocare. *A rămâne deschis către orice înseamnă a nu absolutiza nimic* pare a ne spune compozitorul, aruncând în „jocul cu mărgele de sticlă" vizionarism, supleţe conceptuală, maleabilitate stilistică, măsură, echilibru, efort susţinut în depăşirea punctului de criză instaurat de mentalitatea schizoidă a lui **da** sau **nu**, de lanţul fatidic al antinomiilor în „**alb** şi **negru**". *Postmodernism*, *postavangardă*? Definiţiile contează mai puţin, „etichetele", deloc; esenţială rămâne viziunea: holistică, moderatoare, dizolvând polarităţile, zădărnicind radicalismele şi dând o şansă reală manifestării „totului".

Creaţia muzicală a lui Dan Dediu intră astfel în rezonanţă cu un anumit „orizont de aşteptare" al publicului contemporan, care îşi

[1] Constantin Noica – *Devenirea întru fiinţă*. *Scrisori despre logica lui Hermes*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1998, p. 214.
[2] Op. 11 şi op. 15/1989-1990.

https://biblioteca-digitala.ro

doreşte din ce în ce mai mult refacerea căilor de comunicare obturate de prea multele şi sterilele experimente, aşa-zis „avangardiste”. Acest public descoperă în muzica lui Dediu un reînviat cult al clarităţii şi coerenţei în exprimare, o nesperată repunere în drepturi a melodiei şi armoniei, o impetuoasă energie a formei şi a culorilor instrumentale, un univers imagistic bogat şi imprevizibil.

Râsu'- plânsu' – această unică „şovăire”[1] între **ludic** şi **tragic** – ne descoperă un compozitor angrenat în dinamica metalimbajelor, a fascinantelor paradoxuri generate de fuziunea paradigmelor incomensurabile, un promotor al procesului de „adecvare prin inadecvare” care face posibilă o nouă viziune asupra morfogenezei sonore cultivate în secolul trecut de Aurel Stroe.

Aceasta este „zodia” sub care în compoziţiile lui Dediu îşi dau întâlnire muzicile *de oricând* şi *de pretutindeni*, ele fiind văzute asemenea clapelor unei imense claviaturi imaginare, căzută sub magia închegării unor **noi ontologii sonore**. „Un compozitor talentat poate scoate muzică din orice. /…/ Puritatea în muzică e o mare capcană, refugiu pentru mulţi neinspiraţi”, afirmă tranşant Dan Dediu într-unul din interviurile sale.

Aşa se face că universul ideatic, **imaginarul sonor** al compozitorului este, practic, nemărginit, iar capacitatea lui de „simulare”, de-a dreptul fabuloasă. Această solară ontogeneză are loc în proximitatea logosului deţinător de multiple simboluri şi semnificaţii, ceea ce explică – în cheie brâncuşiană – acel soi de „complicitate” între **numire** (titlu) şi **nenumire** (muzică).

Am încercat o sistematizare *sui generis* a registrelor sale semantice. Rezultatul este uluitor: de la **regnuri** (*Nocturnis larvis*, *Mikrobenmusik*, *Nuferi*) la **obiecte** (*Vreascuri*, *Scorbura*, *Perla*, *Spini*), de la **acţiuni** (*Rafales*, *Naufragi*) la **stări psihologice** (*Frenesia*, *Spaima*, *Furia*, *Febra*), de la **mitologii** (*Griffon*, A *Mythological Bestiary*) la **jocuri de cuvinte** (*Nostradamusiques*, *Idile şi Guerrille*, *RagRapRaga*, *Shopping Chopin*), de la **parabolă** (*Viermi de măr* I, II, III) la **parafrază** (*Prelude a l'apres-midi d'un (grif)faune*), de la **paradox** (*Post-ficţiunea*, *Sonatina surrealissima*, *Rain Music – Händel in Macondo*), la **ironie**, **persiflare** şi **caricatură** (*Caricatures granulaires*, *Pastorale cynique*, *O scrisoare pierdută* – operă după piesa omonimă de I.L. Caragiale), iar lista ar putea continua cu noi şi noi generice induse de lucrări precum *Narcotic Spaces*, *Grana*, *Hyperkardia*, *Mantrana*, *Embargo* ş.a.

[1] Sintagmă preferată de George Enescu în definirea echivocului major-minor al cântecului popular românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar gândul muzical, gândul despre muzică îmbracă uneori haina cuvintelor şi atunci descoperim o altă dimensiune a personalităţii lui Dan Dediu, **muzicologia**, la fel de incitantă, la fel de paradoxală.

Fire curioasă, mereu înclinată spre invenţie şi descoperire (să ne mirăm că a publicat până şi un studiu de *grafologie muzicală*?!), natură creativă dublată de o autentică vocaţie interdisciplinară, compozitorul lansează periodic şarje de „teorii, ipoteze şi proiecţii muzicale" – aşa cum se întâmplă în ineditele eseuri adunate în volumul *Radicalizare şi guerilla*. Aici şi în nenumărate alte studii, articole şi conferinţe, temele abordate – combinând limpezimea logicii carteziene cu piruetele speculaţiei filosofice – ascund sub coaja uneori ludică a titlurilor o nebănuită rigoare structurală şi metodologică, un excepţional nivel de sistematizare şi argumentare. *Muzica între intraductibil şi apofatic*, *Docta neglijenţă*, *O formă muzicală gotică pierdută: labirintul armonic*, *Arta de a asculta troleibuzul sau percepţia muzicii contemporane*, *Aplicaţii ale fenomenologiei muzicale arhetipale în* Simfonia de cameră *de George Enescu*, *Amatorismul experimentalist sau* Ceaikovski *plus* Nokia sunt subiecte care, indiferent de domeniu şi/sau ipoteze – istorice, stilistice, estetice etc. – focalizează, invariabil, spre una şi aceeaşi problematică: **muzica nouă**.

Este limpede că scrierile muzicologice ale lui Dan Dediu slujesc prin excelenţă ideea de **compozitor-muzicolog**, poziţionându-l pe autorul lor în prelungirea seriei de aur deschisă la noi de Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, şi continuată de Pascal Bentoiu, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Wilhelm Georg Berger ş.a.

Dar compozitorul-muzicolog este o specie reflexivă cu totul aparte prin faptul că posedă acea formă unică de **„gândire cu auz"** (parafrază la „gândirea cu vedere" atribuită de Sorin Dumitrescu poetului *necuvintelor*, Nichita Stănescu). De aceea, pentru Dan Dediu, „cuvântul despre muzică/gândul cu auz", reprezintă *înaintemergătorul* propriului act creator şi, prin aceasta, una dintre căile de acces la reţeaua semantică a ingeniosului său metalimbaj.

Nu ştiu dacă naturaleţea zicerii muzicale condiţionează naturaleţea zicerii literare, sau invers. Cert este că Dan Dediu are harul discursivităţii la toate nivelurile: colocvial, ştiinţific, didactic. Stau mărturie în acest sens cele 88 de episoade din serialul de iniţiere muzicală *Aventura sunetelor* realizat pentru Televiziunea Română în intervalul 2003-2006 (pentru care a primit premiul ATF pe anul 2004), cele 12 episoade din serialul *Muzici dintr-o expoziţie* prezentat între

https://biblioteca-digitala.ro

2008-2009, dar şi cele două monografii (despre compozitorii Ludovic Feldman şi Dan Constantinescu – aceasta din urmă împreună cu Valentina Sandu-Dediu), ultima apariţie editorială fiind, cum s-ar spune, o nouă supriză „à la Dediu": *Cei 9 „i" sau cum compunem. Posibil ghid de compoziţie după metoda ficţionalistă*.

„Omul nu-i nimic de la sine. Nu-i decât o şansă infinită. Dar este *responsabilul infinit* al acestei şanse", spunea existenţialistul Albert Camus. Dan Dediu nu are doar conştiinţa datoriei faţă de propria şansă ci, în calitate de Rector al Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, şi-a asumat responsabilitatea cultivării multor alte şanse aparţinând membrilor comunităţii academice care, sub conducerea sa, au reuşit să iasă în lume cu realizări, cu împliniri dintre cele mai semnificative.

Apropiindu-mă de punctul final, mărturisesc sincer că nu pot găsi pentru aceste „variaţiuni cu temă" decât o „cadenţă deschisă".

S-ar putea spune despre Dan Dediu că este un **spirit renascentist** şi aşa este dacă ne gândim la febrilitatea *da Vinciană* a căutării, la tenta exhaustivă a cuprinderii; s-ar putea spune despre Dan Dediu că este un **spirit mozartian** şi aşa este dacă ne gândim la fibra robustă a ludicului, la *prolificitatea* greu comparabilă în contemporaneitate a creaţiei sale; s-ar putea spune (cum s-a şi spus, de altfel) că este un remarcabil „**disident** al avangardei europene" (Reinhart Meyer-Kalkus), sau un far, o „călăuză" printre nisipurile mişcătoare ale **postmodernismului**, iar lista denominaţiilor ar putea continua. Eu spun că Dan Dediu este tot ceea ce s-a spus despre el că este şi mai mult decât atât: este un ***creator ales***, ale cărui ofrande muzicale vor dăinui în timp şi vor schimba, măcar cât „bătaia din aripă a unui înger" – pentru a rămâne în registrul poetic al lui Nichita –, destinul acestei arte.

Pentru ceea ce este şi pentru ceea ce va să fie Dan Dediu pe drumul aspiraţiilor sale constante către *bine*, *adevăr* şi *frumos*, Senatul Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi îi conferă astăzi înaltul titlu academic de ***Doctor Honoris Causa***.

VIVAT, CRESCAT, FLOREAT!

Iaşi, 5. 06. 2014

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Paradigma unei teorii. Gândirea compozitorului Constantin Simionescu (1938-2014)

Laurentiu Beldean

Studiul de față își propune descrierea unui model de analiză muzicală structurală apărut în ultimele decenii în gândirea compozitorului Constantin Simionescu. Trăind într-o totală izolare, Simionescu nu este aproape deloc cunoscut de cercurile de teoreticieni, compozitori și muzicologi români, în ciuda faptului că a fost remarcat ca gânditor de anvergură de către personalități marcante ale vieții noastre muzicale contemporane: de compozitorul Ștefan Niculescu (profesorul său de compoziție), de compozitorii Tudor Ciortea și Aurel Stroe. După trecerea sa în neființă (2014), el are șansa să fie descoperit, evaluat, clasat acolo unde trebuie, alături de teoreticieni ca Arnold Schönberg, Heinrich Schenker, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Anatol Vieru. Aplicațiile lui Simionescu pun într-o nouă lumină viziunea despre forma muzicală printr-o serie de referenți conceptuali precum cel de *paradigmă*. Voi încerca o delimitare și (re)definire a conceptului spre a surprinde meticulozitatea raționamentului, reprezentările rezultate din gândirea sa, fără să las

https://biblioteca-digitala.ro

afară alte câteva concepte pe care le introduce și care concură la articularea domeniuluisău de analiză.

I. Introducere

Am avut șansa să îi fiu discipol Maestrului Constantin Simionescu din iarna anului 1998, foarte aproape de toamna în care cultura românească s-a despărțit (caz poate unic în istoria muzicii românești) de trei personalități de enorm impact spiritual: muzicienii Anatol Vieru, Iosif Sava, Constantin Bugeanu. Dirijorul și profesorul Dorel Pașcu Rădulescu, unul dintre discipolii apropiați ai Maestrului Simionescu m-a prezentat acestuia, ca să îmi „comute" întrucâtva gândurile, să mă facă „să uit" de momentul pe care l-am trăit ca martor al ultimelor clipe de viață ale profesorului Constantin Bugeanu. Anii au trecut. La aproape 10 ani de la întâlnirea cu Constantin Simionescu, după tot felul de suișuri și coborâșuri în atitudinea mea față de un sistem de gândire novativ (profesorul Dinu Cican puncta, ce-i drept – din timp în timp – unele aspecte similare ale problematicii respective), am realizat cu o nesperat de organică maturitate posibilitatea de a adăuga încă un pas în chip proactiv, ca vorbitor al limbii muzicale în sfera căreia Simionescu cercetase. În a putea deduce de pe atunci (de când eram plin de ambiții) altitudinea prin care acesta venea să acopere cu canonul său, cu conștiința-i reflexivă, cu mult mai mult decât ce trebuia investit pentru un opus de autor/compoziție muzicală (de exemplu) – în schema prin care defilează atât de multe exemplare de acest fel spre a fi aplaudate o dată la Sala *Radio* și pentru care mă agitam și eu – a pretins freamătul unui timp *fuzzy* (un gen de adaptare, de limpezire a țelurilor), înainte de a opta pentru a fi părtaș la acel canon.

O scurtă explicație ar trebui adăugată aici; *de ce* a fost pentru mine mai benefică alegerea de a mă adânci în obiectul unei teorii decât să mă *(re)scriu* printr-o clasă de compoziții care să-mi reflecte „laboratorul de creație"… O compoziție muzicală este (mai mult sau mai puțin) rezultatul aclimatizării unei idei montate pentru un număr de niveluri de dialog ale conceptului proiectiv *x*. Abstractă, cu o (relativ) slabă conectare la dimensiunea unei axiologii palpabile sub aspectul creării de consecințe și sinergii intelectuale (adică dincolo de sonorism), aceasta comestibilizează astăzi cu destulă dificultate un conținut; îl îndepărtează de rețelele dimensiunii pragmatice; îi maschează atributele răspunzătoare pentru inteligibilitate. Proiectulcomponistic poate bunăoară exista sau nu, se poate manifesta ca joc ideatic, de foarte multe ori de naiv „noroc", un fel de puzzle (văzut savant) á la Martin Gardner. Chiar și atunci când el *nu*

https://biblioteca-digitala.ro

va susține o proiectare multifațetată, de interogare/investigare a ființei, sau nu va prefața embleme pe care să le putem regăsi undeva, pe ecranul universului nostru de așteptare, nimeni nu va face reclamație… Motivul pentru această atitudine deține suficienți „pentru că”…;pentru că, imaginea compozitorului și, sub tatuaje speculative proiectul – compoziția, fructul său –,se poatefurișa cu (exersată) discreție printre degetele *nuanțărilor* (a culturii de tip *peisaj*). Dealtfel, este posibil ca proiectul să se nască și natural – ca substitut legitim pentru limbaj –, ca formă de a germina comunicare. *Locul* limbajului (privit în sensul lui strict, dogmatic, neîndulcit…) este acela de unde el provocacă verbalizare, instituiri ale categoriilor ori conceptelor așezate pe zidăria fermă, etanșă, sigură, restricționată de convenția lingvistică (cu fixațiile și fixismele-i cunoscute). Locul *compoziției* (cu tot cu proiect) întrupează (pune în funcțiune) liantul cu acesta, fiind însă sensibil dependentă de pilotul automat (… de un stimul la granița între cogniție empirică și reflexivitate). Aceste două elemente, limbajul și „pilotul”, se consumă în compoziție gesticulând, creând acel idiom al *substituțiilor*; se substituie, cu un set încăpător de organizări de fapte acustice rigoarea în primul rând jaloanele gramaticii limbajului natural, iar în al doilea, tot ca un substitut, se experimentează un dicteu prelung al parametrizărilor sonore gestionate/etalate ca semnale (sunete și constelații sonore (orchestrale) quasi-articulate). Limbajul tipurilor de substituții (ca apana jal compoziției de care vorbesc) implică deci o semantică *fuzzy*, transmițând pe fond „rostuiri” cu semnificații, iar pe formă un *oricât* și un *orice.* Pentru că nu se pot verifica prin vreo probă a detectării adevărului ori falsului lor de sens – la care poate fi supus un text literar sau filosofic de exemplu –, „rostuirile” germinate de substituții subzistă aici *relaxate*, acoperite de sanctuarul unui sunet, al soluției (– ce-i drept! –) „strategice” componistice, artistice.

Ca formă de atașament la *un* fel de a fi (cu unilateralitatea-i de articulare afirmată *sine qua non* prin ludicul combinatoricii), compoziția muzicală se obligă să cicleze prin sunet o expresie pentru întreg și părți. Esteprogramată astfel la transmiterea mesajului prefațat din debut spre a *dobândi* anticipat finalul (vezi principiul variațiunii continue). Vis-a vis de setarea proiectului și de rezultanta realizării lui pe un referent oniric, pe acea magmă „extra”-terestră (fără răspunsuri la întrebarea *de ce așa?* și fără transparența de a sugera vreo interfață de scanare a codurilor semantice (uneori) anunțate –, o *operă teoretică* este cu totul *altceva*. Opera teoretică stabilește un mesaj prin *deschisul* ordinii netolerante, înscrise în topologia unui sistem de gândire consensuală. Astfel, opera teoretică pretinde

https://biblioteca-digitala.ro

conectarea precisă (și precizabilă) la realul conceptual al *deschisului*; opera teoretică argumentează prin limbaj univoc, anticalofil, nevisceral; conform legității de funcționare a sistemului „operă teoretică", se va recunoaște în majoritatea cazurilor (în mod natural), *ce* distribuie acea ordine; și *ce intră* ca ansamblu de date (gramaticalitate + semanticitate), și comportamentul compușilor unei strategii – modelați *în parcurs,* în rețeaua sistemului – și evident, efectul receptării *la distanță*, conectat strâns la informația bagajului promis ca potențial de la *intrare*. Opera teoretică este un mecanism conceptual non-confesional, ce experimentează transparența analizabilului și dovedește programul componentelor care răspund de strategia decizională a unui opus muzical. Operarea pe o structură (în devenirea ei de la micro- la macrotime), definirea unor relații (operatori) precum și modelul de aplicație p e*text*(partitură), devin tipice în surprinderea progresivă a lăuntrului bornării sonore. Prin urmare, se va verifica prin *alt* tip de gestiune cognitivă variația, imitația și repetiția,referențialitatea, dacă vom continua să mai forțăm analogia cu monologul unui proiect componistic *x*.

Pentru că nu a avut morala producătorului, Constantin Simionescu a rămas pentru breasla UCMR cu un stigmat: de a *nu* fi provocat să co-rezoneze cu colegii săi, în ciuda faptului că s-a făcut remarcat și cântat în diferite manifestări ale muzicii românești contemporane, a fost selectat în anii '70 pentru participarea la festivalul *Toamna de la Varșovia* unde a avut un notabil succes. El nu este așezat alături de confrații săi, de maeștrii strategiilor permisive, ludice, austere –, neparticipând deci la notorietatea degajată de aceste (atât de învecinate) forme de proiecte componistice. Nu este amintit nici în lexiconul compozitorilor români, nu este „refugiat" pe nicio listă dăruită de muzicologia românească, în ciuda faptului că există totuși un mănunchi de lucrări (și foarte puține înregistrări cu muzica sa – toate evaluabile însă!), ce ar putea să-i revendice statutul *nedrept* (după părerea mea);…să-i cântărească atent contribuțiile la cultura din care face parte. Să i se constate eleganța înfăptuirilor, rafinamentul îndrăznelilor. Îmi amintesc cu claritate că Ștefan Niculescu decamufla cu mărinimie la cursul său lucrarea de orchestră a lui Simionescu „Ecourile datinei". Dacă va interesa vreodată pe cineva că pentru Ș. Niculescu, Simionescu a existat ca punct sensibil de atracție, nu ca autor volatil – trecut pe banca rezervelor –, există câțiva mărturisitori. În orice caz, *opera teoretică* a lui Simionescu rămâne să lămurească despre multe aspecte, nezătuite, în viitor…

Revenind la firul inițial al narării mele, aș adăuga câteva cuvinte despre apropierea mea de mediul pe care programul/sistemul

https://biblioteca-digitala.ro

său analitic îl propunea. În anul 2004, după ce am cunoscut mai bine analizele schenkeriene la Salzburg, la universitatea *Mozarteum*, apoi la universitatea de muzică din Viena de la un expert (prof. Martin Eybl), am realizat că acestea se pot corela organic,ca fiziologie, că se pot pune în corespondență cu modelul teoretic „Simionescu". Eram,pe atunci, adeptul principiului de creștere, de sinergie acumulativă 1+1 > 2, al sugestiilor cognitive generate de teorii similare (concurente). Am început deci să descos și să-mi internalizez acest model – cu diversele lui tipuri de vocabular descriptivo-analitic. Forma de coroborare a celor două ipostazieri (Heinrich Schenker, Constantin Simionescu) a fost abordată în teza mea de doctorat *Contribuțiile lui Constantin Simionescu în domeniul analizei și interpretării* muzicale – însă fără să cer întâi sfat maestrului despre care scriam, să măsor temperatura cu care dânsul s-ar fi expus unei astfel de experiențe. După o lungă perioadă de tăcere (vreo 5-6 ani –, în care legătura noastră își dizolvase parcă toate pârghiile de funcționare –, a urmat un moment în care ne-am regăsit. Devenit al epifaniei, al responsabilizării, al lucidității și discuției critice asupra tezei (susținută deja public, în luna aprilie 2009 la Universitatea Națională de Muzică din București) – momentul de a o citi, a o evalua spunând că este *rece*, cu o dinamică cognitivă insuficient potențată (pentru platforma (atât de) generoasă anunțată) – a fost foarte important pentru mine. Astfel că, începând de atunci, din anul 2013, ne-am adunat, pentru posibila expandarea conținutului ei. Până nu demult, în zilele de început ale lui mai 2014 – luna trecerii sale în Eternitate –, discuțiile „polifonizante", de grăire prin diferite „moduri de atac" a acestei teorii – atât cât șubreda sa sănătate i-o permitea –, au mai continuat.

Teza –, așa cum a impus-o atunci contextul și metodologia de redactare respective –, fusese menită să împărtășească lectorului (muzicolog, teoretician, compozitor, interpret) unele principii de analiză care să testeze (din aproape în aproape) pe un versant lingvistico-psihologic, prin organizare și disciplină sistemică *autenticitatea*, valoarea referențialității ce poartă însemnul **Simionescu**. Dorind să lumineze printr-un unghi, ea încearcă să fixeze o poziție potrivită de reverberare cu *intentio lectoris*, de o (mult) căutată (însă nu știu dacă atinsă…) accesibilitate. Transformarea într-o carte, în care extensiile epistemologice și dezvăluirile analitice nu sunt tentative ci țintesc spre „trezirea din somnul dogmatic" (Kant), va enunța și chema noi percepții cognitive și vizual-auditive. Parcurgând grupuri de ideații filosofice și meta-filosofice (sacre), stârnind intuiții ce vor oferi suport și viziune asupra universului unei ample episteme lingvistice, viziunea lui Constantin Simionescu se înscrie pe o orbită

https://biblioteca-digitala.ro

ce radicalizează, oferă o axiologie, instalează *în* conștiință conceptul de școală, felul de a o *crea*.

În ultimele sale două decenii de viață compozitorul Constantin Simionescu a vegheat de departe, din patul de suferință, asupra unui metabolism superior privind ontologia formală și ontologia materială [1]a artei, a formelor muzicii, asupra transmiterii unei științe fundamentate în idei, în circuite de manifestare epistemologică în compoziția și muzicologia actuală. Plinătatea sa spirituală a fost până în ultimele sale clipe de viață ancorare organică în corpul muzicii. A iubit-o, a cunoscut-o bine, a validat-o ca pe un limbaj al transcendenței, a ținut să o analizeze – ca pe o structură complexă, *nervoasă* –, prin filtre proprii, prin refacerea acelor rețele, a finelor raporturi de coerență între sunet și firul *visării* sonore. Dorind să surprindă formula prin care sunetul se desprinde de formatul său *increat*, Simionescu a descifrat o totalitate a desprinderilor, a mai multor manifestări (etape) ale desprinderilor…; a mai multor unități și totalități care se desprind; sau, dacă vorbim în termenii lui Sartre, el a surprins *desprinderea* ca pe o „totalitate detotalizată"[2]. Fără să lase loc vreunui defect de funcționare în soluțiile categoriale introduse și nici printre rezultatele eficacității reglajului sistemului numit *compoziție*, a acelor condiții de coerență implicate de (micro)structurile acesteia, el a creat foarte mult spațiu euristic cunoașterii științifice. Printr-o învățătură ingenios arcuită – ce acoperă un câmp de micro-discursuri în intervalul circumscris de la un discurs-origine la un discurs *al aceluiași discurs* (privind fecunditatea și complexitatea ansamblurilor formelor analizei structurale), el a sistematizat și atribuit valori relaționale complexe ce evadează sensibil (în chip *mai mult decât* salvator…) din circularitatea și netezimea învățăturii academice (devenită astăzi o umbră sceptică și vătuită) – și care ocolesc (fără false opoziții) accidentalul, tocmai spre a demonstra valoarea rațiunii, a raționamentului, până în ultimele cute ale verosimilului.

Voi intra în miezul creionării sistemului său de gândire, afirmând din capul locului că cunoașterea lui Simionescu este una conceptuală, diversificată, relațională. Printr-o *forma mentis* multidimensionată, exercițiul reflecției sale este atât unul al întemeierii de relații structură-memorie,cât și unul al concordanței *limbaj-psihic* uman, creată continuu (procesual) între modificările structurale ale unei descrieri sonore *x*, considerate. Implicațiile create pe *obiectul-structură* nasc la Simionescu reacții mentale și coduri ce subsumează condițiile *vizibile* de existență a structurării, uzând în parte și de artificii de calcul care conduc la aflarea unor ansambluri generate *in absentia* (unități cu desprinderi *speciale*) sensibil încărcate semantic.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă o idee crează o gândire iar gândirea o *școală*, se poate atinge aici un canal sensibil – și poate *criticabil* de către cititor – și anume, că Simionescu a creat o *școală*. Școala *Simionescu* nu este una cunoscută, așa cum nici cartoteca bibliotecii din Alexandria nu este cunoscută. Nu știm *de ce* procesele istorice concrete lucrează în pierdere; de ce au permis și mai permit lucruri care nu pot fi demonstrate logic, însă pot să afirm că *școala Simionescu* are reale șanse de recunoaștere în viitor, că își va crea timpul fondării unei matrici didactice. Orice *școală*, *gândire* nouă, se individualizează printr-un proces dominant al reducțiilor. Școala ca proces de transparență și reducție va orienta modelul de funcționare *nu* spre o formă de a aglomera câmpul variaților, ci printr-un mod de a împleti lucid noțiunile în jurul invariantului. În cazul dat, platforma apare ca diferențiată, independentă de modelele eoretice în general cunoscute, ori de obiective (mai mult sau mai puțin) superficiale, adesea rutiniere, exercitate de sisteme de ordine reducționiste, fundamentaliste, responsabile *prin rumoare* mai mult, de crearea valorilor unor școli.

II. Paradigma: o *forma mentis* care acaparează vizibil gândirea contemporană
Sensul ei larg, – model de înțelegere a teoriei formelor privite din perspectiva lui C. Simionescu

Câmpul accepțiilor conceptului de *paradigmă* crește printr-o curbă logaritmică astăzi, determinat fiind de gândirea filosofică și științifică a secolului XX. Arborescența sa semantică se întinde din spațiul sociologiei, al filosofiei și psihanalizei, până spre cel al dezvoltării nucleului intim al personalității umane (este bine cunoscută sintagma „paradigme shift” preluată de disciplinele de psihologie experimentală și leadership motivațional). Thomas Kuhn rămâne unul dintre importanții istorici, vizionari, care adaptează esența conceptului și îi potențează semnificațiile în ideea de îmbogățire a spațiului de mișcare mentală a omului, pentru a-i crea un costum antientropic – de protecție față de imaginea confuză asupra lumii, a ansamblurilor ei. Aceluiași concept îi sunt frecvent asociate coloraturi de tip particular, pentru ca să funcționeze în lingvistică, cibernetică, în arte: literatură, plastică și muzică. În muzică, în limbajul ei non-enunțiativ, paradigma poate fi înțeleasă atât printr-un sens larg cât și într-unul restrâns, ambele fiind controlabile sub aspectul gestionării de reglaje semantice. Prin teoria sa Constantin Simionescu împletește sensul larg și restrâns al conceptului, pentru că vede ambele sensuri prezente și înscrise în chipulmultinivelar de organizare (aici) a

https://biblioteca-digitala.ro

limbajului tonal-funcțional (semnalându-le de altfel în repetate rânduri și pentru alte limbaje cum ar fi (neo)modalul sau atonalul). Un leitmotiv care imprimă în *sens larg* la Simionescu realul unei paradigme, este legitatea de trecere de la structuralismul formal, linear al analizei limbajului tonal-funcțional, la un structuralism fluid – legitate care nu îl gâtuie însă pe cel formal ci se înșurubează în *programul* lui. Este cred aici vorba (la propriu!),de o schimbare de paradigmă ce poate origina o mișcare a ideilor analogă aceleia care a avut loc în poezia românească prin Nichita Stănescu. Arta marelui poet nu gesticula prin imitațiile sintactice existente în vechile organisme versificative ci trecea – fără să dizolve *ex abrupto* zestrea literară de pornire –, de la manifestarea versului mocnit la cel fluid. Interesul manifestat pentru aspectele de proces, timp recurent, pentru acea radicală îndepărtare de contemplarea stărilor încremenite [3], l-a consacrat pe N. Stănescu ca pronunțător de *nouă* paradigmă, marcând o nouă etapă în sfidarea logicii tradiționale și a limbajului uzual"[4]. Așa cum remarca Solomon Marcus, una dintre tehnicile preferate ale lui Nichita Stănescu este cea de înlocuire a substantivului cu infinitivul lung („Și nici nu există înțeles ci numai/înțelegere")[5]; o alta ar fi alterarea, suspendarea noimei imediate poetice prin substituții și tranziții contextuale, obținându-se un efect al non-noționalului, al unui real *relaxat*, capabil să inducă universului poetic o nouă logică intimă, dincolo de logica aristotelică (binară). O astfel de trecere părăsește staticul prin tot felul de dezvoltări posibile. Față de spațiul semantic neliniar, plasat în intervalul explicit/implicit, lectura devine un act pragmatic de mare varietate, o acțiune umană impregnată de toate contextele în care se desfășoară, tocmai pentru că schimbă potențialul poetic. Așadar, din punctul acesta de vedere, ea se cere imaginată, asumată,promovată și particularizată și în cazul unei analize de text muzical; este vorba de îndepărtarea de lectura analitic-structurală cu morfologii liniare și coincidențe semantice vasale, (deliberat) menită să *stea drept*, să fie teleologică. Pentru a se continua înțelegerea și intensifica variația, o analiză poate impune de-vasalizarea, apropierea de logici nuanțate; poate integra forme continue, subtile de părăsirea conceptelor tip *asfalt* (destinate binarității prin realul<da>; <nu>). A descoperi prioritar câmpul presupozițiilor *filosofice* – cu existența lor invizibilă, *subterană* – indiferent că se disecă o pagină de sonată ori de cvartet de coarde (de simfonie/operă) – naște resurse semantice interconectate la un nou tip de exercițiu intelectual; privilegiază lectura generativă, multinivelară, cu morfologii etajate, cu zone abstracte[6]. Mă refer aici la extensia reprezentărilor, la o ordine ce poate fi desprinsă atât din organizarea fenomenelor normale (contingente), cât și din a celor

https://biblioteca-digitala.ro

anormale, într-o structurare. Este, înainte de toate, segmentul țintă de problematizare obiectivat de acesta prin ansamblul ordonator al paradigmei sale; este segmentul unui sistem ce cuprinde logici nuanțate asemenea „procesului de formare a speciei sau, mai precis, a genotipului, în biologie.”[7].

Analiza de care vorbesc conservă coerențele și în egală măsură sfidează ciclicitatea raporturilor spontane ivite, spre a le înlocui cu altele (care reflectă pertinent, pe praguri, schimbările stărilor morfo-sintactice). Renunțând la a vedea relații liniare, *feudale* (descrise de sintaxă cum știm deja, prin programul standard), ea adaugă relații calitative în plus față de interacțiunile structurale ușor de diagnosticat, de cele care exprimă coordonări și îmbinări univoce – ca și când totul ar decurge firesc, din totul. Elementele susceptibile de a se schimba sunt însă pentru ea importante, pentru că transmit încontinuu, neteleghidat, nuanțe de maleabilitate (maleabilizare). Încercând să aureoleze formele de transmitere a mesajului cognitiv, Simionescu suprimă de multe ori banalul relațiilor binare (… vezi,de exemplu, expresia atât de des folosită la cursul de forme muzicale: motivul decurge din două celule →celulele 1 și 2 alcătuiesc un motiv; fraza se revendică din cele 4 submotive →aici există 4 unități mai mici de un motiv, care formează o frază etc.). Evitând fără efort lemnăria limbajului de manual, surprinzând istoria structurilor printr-o atentă deslușire și taxinomie a sintagmelor generative, negenerative și a celor generate, el vede că parametrii, genetica lor, transmit caracteristici *la distanță* sistemului întreg numit *compoziție*. Nivelul superior controlează elementele nivelului inferior unul câte unul, chiar dacă acestea se află în izolare completă orizontală (cu o – la prima vedere – aparentă diminuare a interesului structural ori a rostului creării de punți) potrivit principiului feudal „divide et impera” [8].Relaxând printr-o nesofisticată intuiție apropierea imediată de formele partiturii – uneori excesiv parametrizată în planul structurii de suprafață – dar dominându-le suficient prin analiza infinitelor diversități armonice (de funcții, relații între elementele sintaxei), Simionescu este *pentru* defeudalizarea, pentru *expresia de sine* a componentelor grăirii sonore. Atunci când dezvăluie fragilitatea sintagmatizării paradigmelor prin găsirea unor punți cu implicație internă, descoperă sprijin chiar și în acele mecanisme (uneori ambigue) de creare și menținere a tensiunii elementelor sistemului (constatând printre întâlniri morfologice puncte ascunse, inedite, cu interacțiuni multilaterale). Astfel relațiile sonore ca *punți* devin prielnice în observarea și reflecția asupra frontierelor paradigmelor. Defeudalizarea de care vorbeam este, prin urmare, o *schimbare* palpabilă *de paradigmă* în accepțiunea

https://biblioteca-digitala.ro

largă, esențială a acestui concept. Este vorba de găsirea, de testarea convenabilă a nivelului *de comandă* în structura profundă dar și al mersului ei lent spre suprafață; adică de acea încercare (a „vaselor comunicante"), întreprinsă cu aproape un veac în urmă de Heinrick Schenker – de a pune structurile (aproape încremenite prin modelul tacticii *Riemann*…) să migreze într-un du-te-vino. A fost o încercare evident temerară, cu un rost funcțional aparte.Dacă privim bine însă, în cazul nivelului *de comandă* schenkerian,persistă o anume rumoare inter-structurală (presărată pe (suficiente) niveluri în *Mittelsatz*), fapt pentru care rezolvările sale sunt ca pe *pernă de aer*; deci lasă suficient loc echivocului, fisurilor paradigmatico-sintagmatice. În analizele teoreticianului vienez rămâne (fără excepție) un spațiu care, în loc să capteze prin coerență, permite mirajul, lacuna, deschide spre născocirea imprimeurilor atemporale (mult perforate), ale *prezumtivului real* asociat formei puse în discuție. Ori, la Constantin Simionescu nu se poate pune pe tapet un astfel de *real*, cu reglaje predispuse născocirilor. El controlează până în detaliu izomorfismul structural între existența formei scrise și cea a formei sensibile (inteligibile) muzical, controlând corespondențele existente între elementele de construcție ale partiturii (*intentio lectoris→intentio operis →intentio auctoris*). Desfacerile și refacerile lui morfologice sunt coerente, dinamice, fluide, extinse ca spațiu de manevră, însă niciodată deșirate, laxe. Voi reveni la aceste aspecte când voi aborda gramaticalitatea, stadiile și finalitatea de expresie a realului structurilor, completate de conceptul de *paradigmă* în sens *restrâns*. Conexiunile cauzale conectate la mesajul acestui ultim concept sunt cele care pun într-o poziție vădit autonomă teoria lui C. Simionescu –, o teorie despre nuclee și generativism, despre emanciparea formelor repetitive, discontinue, prinse sub marca iscăliturii *clasice*.

III. Sensul *restrâns* al conceptului de paradigmă

Alt unghi din care Constantin Simionescu privește forma muzicală

În *Poetica muzicală,* Stravinski afirma că, într-un anumit sens, fenomenul muzical nu este altceva decât un fenomen de speculație; aprecierea sa atrăgea atenția asupra acestui interesant fenomen – care nu poate să emane decât de la omul integral, „de la omul înarmat cu toate resursele simțurilor noastre, ale facultăților psihice și ale mijloacelor intelectului nostru."[9] Prin urmare, evadarea unui produs artistic din contingent este, pentru Stravinski, condiția de la care

https://biblioteca-digitala.ro

pornesc apoi celelalte date ale problemei, celelalte calități care îl îmbracă. Specificul actului artistic presupune deci o paradigmă, o seamă de date supuse percepției, evidențiindu-se (printre altele) „o căutare prealabilă, o voință care se mișcă mai întâi în abstract" [10], într-un spațiu ce nu permite întoarcerea înapoi, dincolo de un anumit punct. Am văzut că schimbarea de paradigmă apare practic ca o funcție, ca reflex invers al produsului cultural numit *imitație*. Noima imitației se leagă de o structură originar izomorfă, conectată de obicei la un *altceva* previzibil. În imitație există un *altceva* dat, împreună cu o zbatere de care beneficiază (în egală măsură) nucleul poetic: fie acesta calibrat de muzică (muzicologie, compoziție, analiză), fie de filozofie (artă, știință) drept model complet al unor condiționări (aparent definitive). Deoarece conservă o variabilitate *locală* a sensurilor comunicate (de regulă printr-o *lipsă* pe un nivel semantic oarecare), imitația diminuează *forța* prin care realul pătrunde în conștiința lectorului. Ca limbaj al repetării însă, imitația menține în viață paradigma pe care o deservește, îi bătătorește autoritatea și îi fixează reperele. Pentru a înțelege efectiv accentul pe care îl dă schimbarea de paradigmă, am apelat mai devreme, la o temă din teoria literaturii. În istorie, situații privilegiate privind schimbări, reacții față de cultul paradigmelor încetățenite au apărut și în alte domenii, de pildă în matematică. Atunci când gândirea computațională (calculantă) a fost înlocuită cu gândirea structurală, a fost înfruntată o condiționare anterioară. Mă refer la momentul în care matematica istorică, bazată pe calculul numeric (ce a constituit realul gândirii pentru mai bine de 4000 de ani, trecând prin logica euclidiană, prin simbolismul algebric al Renașterii, prin sistemul de coordonate al lui Descartes, prin teoria numerelor articulată de Fermat, Euler, Lagrange și Gauss sau prin ecuațiile diferențiale) a fost *dată la o parte* de o matematică abstractă, a structurilor. Dacă paradigma veche – a calculului numeric (a funcțiilor și paralelismelor imediate) controlat *din aproape în aproape* – a ținut secole la rândul într-un *matrix* un întreg lanț de matematicieni, odată cu teoria grupurilor de permutări a lui Galois, s-a traversat într-o zonă modulară a gândirii, tocmai pentru că „…ecuațiile de gradul 5 sau mai mare nu pot fi rezolvate prin radicali." [11] Nu vreau să emit încă teza potrivit căreia demersul analitic al lui Simionescu ar putea înfrunta și detrona (prin imanenta, puternica-i replică cu care împresurează) ordinea impusă de alte sisteme de descriere analitică a formelor muzicale clasico-(post)romantice. Îmi devine însă limpede din ce în ce, că oricât s-ar balansa într-o parte și în alta, multe dintre respectivele (alte)sisteme nu pot funcționa decât până la punctul în care fundația și posibilitatea (platforma) lor de

https://biblioteca-digitala.ro

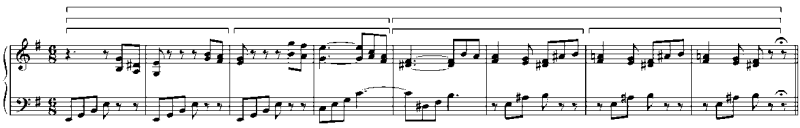
utilizare (programul) o permite. În același mod în care Galois a realizat că ecuația de gradul 5 nu mai poate fi rezolvată cu algoritmii vechi de calcul, că trebuie schimbate radical mijloacele de îmblânzire a necunoscutelor printr-o nouă *găsire*, nemaidescoperită până atunci – adică prin inventarea soluțiilor la problemele de o anumită dificultate –, și Constantin Simionescu, prin introducerea a noi probe de susținere morfo-sintactică (poate adesea ascunse până la nivelul fonemelor) a explicitat, a argumentat și pus sub semnul justificărilor – fără să declare cu ostentație – limitările, unitatea, fondul semantic al altor (precedente) sisteme de analiză. Iată deci, cum s-au re-așezat lucrurile complet, ca ruptură între paradigme concurente aparținând domeniului matematicii. Cum se va putea interconecta prin argumente viziunea științifică a lui Simionescu cu sensul *restrâns* (a ceea ce trebuie să constituie paradigma în accepția primară, de dicționar – ca model/patern structural de generare morfologică), rămâne de descoperit acum. Teoria apelează totodată la raporturile de intoleranță situate (chiar și) la nivelul fonemelor, la calificările pe care le obțin morfemele și mai departe celelalte unități, până la întâlnirea ultimă: textul amplu sonor. Punctele ce leagă unitățile într-un registru compact de semnificare (cu câmpul lor ludic aflat între spațiul sintagmatic și paradigmatic al structurării pe limbajul tonal-funcțional) sunt reinterpretate permanent consumându-și procesual co- și recompunerea.

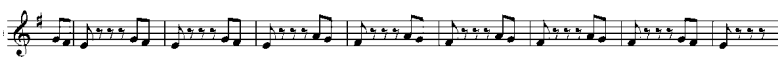
Dacă din analizele predecesorilor săi (vezi de exemplu direcția impusă de Ștefan Niculescu) se înțelegea că structurarea muzicii surprinde preponderent raporturi pe axa sintagmatică (teoria sintaxelor sonore) în dezavantajul celei paradigmatice, în construcția teoretică în discuție domină tocmai acele atribuiri de sensuri, acele praguri de trecere calitativă de la un nivel de structurare la următorul, pe o paradigmă; paradigma este, prin urmare, cea care, prin conduita ei modelează în mod palpabil materialul sonor. Pragurile monologurilor paradigmatice se vor defini ca perspectivă în continuare (vezi exemplul 1) prin ceea ce Simionescu numește gen *proxim* și diferență *specifică*. Ele pot fi descrise sistematic prin revizuiri calitative morfologice, până la epuizarea procesului de paradigmatizare (grupare în clase), ori de reprezentare prin translații continue (aparente degradări) ale obiectelor sonore asemănătoare. Un exemplu sugestiv pentru Constantin Simionescu în identificarea unei paradigme ca formă de revizuire temporală, gradată, morfologică, este cel al perioadei I – melodia temei I (partea I) – din sonata în mi minor nr. 34 de Joseph Haydn (Exemplul 1). Se relevă, în acest exemplu, un tablou al evenimentelor, un automat general de

https://biblioteca-digitala.ro

funcționare a rețelei morfologice; este vorba de schimbul interșanjabil de date paradigmatice (ce se apropie permanent de linia melodică invocată ca *sugestie*), marcând felul în care înmugurește variația.

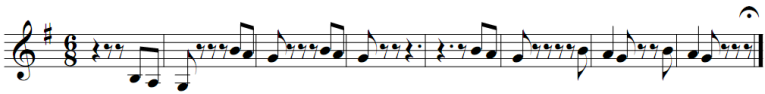
Exemplul 1:

motiv 1 motiv 2 motiv 3 motiv 4 etc.

Sublinierea *genului proxim* este demonstrabilă prin ceea ce Simionescu numește *reductibilitatea melodică* a temei perioadei I, adică prin aducerea configurației la un model (chip arhetipic) – la o formă simplă, canonică (melodie + ritm) –, înainte de a se stabili fertilitatea ei ulterioară structurală (Exemplul 2). Prin *reductibilitate,* paradigma perioadei evocă unitatea și autoritatea melodiei (genul proxim); și tot ea relevă alte, câteva *citiri* de care se poate beneficia; discernem (pe un același nivel) funcția rutinei (automatului) în structurare; perioada transmite o comunicare obiectivă, impusă de severul tablou al *stabilității*. Stând de veghe în developarea acestui construct, această stabilitate paradigmatică este înțeleasă imediat, – deja din spațiul *primei* citiri a obiectului sonor; este citirea cauzală (ca trasare a limitelor structurale, clarificarea lor sub aspect formal). Reductibilitatea apare astfel, spre a limpezi felul în care se naște chipul sintagmatic genuin considerat.

Exemplul 2:

Teritoriul melodiei temei – așa cum este el descris de această reductibilitate – nu face în aparență loc metaforei (umbrei), care să îl însoțească obsesiv, să îl submineze. Totuși, ingredientele de fond ale unei umbre sunt conturate de vocea superioară din sopran (si-la-sol) –, *alta* față de sintagma generativă (sol-fa diez-mi). Substanța acestei umbre se transmite tot discontinuu; este în fapt nuanțarea organizării

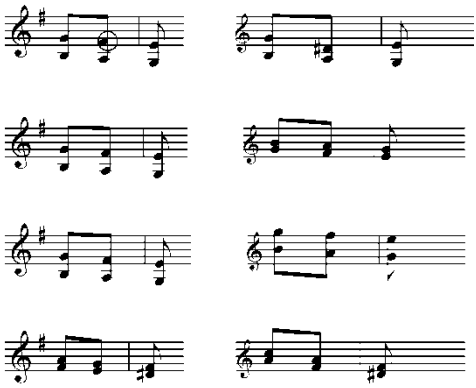
https://biblioteca-digitala.ro

temei (mă refer la o ordine interioară de tip oglindă, *proiecție*) lipită pe cutele ei. Poetica structurării melodiei – constrânsă inițial la ordinea banală (vezi exemplul 2) – va provoca un gest retoric prin grupul secundelor descendente (si-la-sol), distanțate la terță superioară de melodia temei. Acest gest instaurează un plus de varietate în argument (ca impuls de persuadare), fiind încastrat în corpul, în substanța aceleiași grupări (clase) paradigmatice anunțate de respectiva melodie. Asistăm prin urmare la o rostire constant constructivă, ce așează alături de temă (reprezentată de reductibilitate – exemplul 2) un melos al profunzimii și *umbrei*, precum și expresia altor semanteme (Exemplul 3).

Exemplul 3:

Se remarcă disponibilitatea melodiei de a fi orchestrată/dimensionată pestraturi, pe unități sonore (de la măsura 1 până la finele perioadei se sesizează o morfologie prolongată prin variațiune continuă).

După cum a concretizat până în acest punct analiza noastră, paradigma motivului generativ apare ca experiență ce nu se poate dispensa de disciplina sintagmatică; autoritatea ei va fi însă reglată – așa cum vom vedea abia în exemplul 4 –, prin alinierea elementelor structurale într-o clasă paradigmatică, urmând ascendența logică a principiului transformațional. Este vorba de conceptul de clasă, despre organizarea unei ordini unificatoare ce conturează în diferite grade atât simetrii cât și asimetrii structurale. Din acest moment putem evidenția convingător că noțiunea de clasă este sinonimă cu cea de paradigmă (model). Prin urmare, formele de ramificare contextuală ale submotivului generativ (sol-fa diez-mi) la nivel de măsură se construiesc pe rând, cu fiece celulă, conducând spre un set-sinteză (element grupal) al clasei, a cărei elemente sunt înfățișate de fiecare dată altfel. Dacă în exemplele 2 și 3 am indicat transformările melodice ale invariantului în spațiul perioadei respective, în exemplul 4 voi desfășura formele prin care invariantul (vezi elementul din stânga coloanei) se transformă într-o sumă de varianți – adică în nuanțările morfologice ce permit elementului armonic să aducă de fiecare dată un flux de noutate (Exemplul 4).

https://biblioteca-digitala.ro

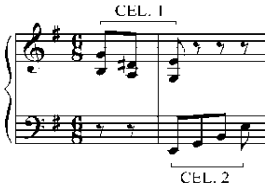
Exemplul 4:

Exemplul 4 poate fi citit și înțeles numai în strânsă legătură cu exemplul 2. În partea stângă a coloanei [celula 1 (sol-fa diez-mi) cu secvențarea ei în celula celula 4 (la- sol- fa diez)], vom (re)cunoaște îndeaproape tipuri de vecinătăți morfologice reperabile în circuit, în partea dreaptă a coloanei, care se alipesc la fiecare iterare provocând *cuvinte* noi. Întrunind condițiile de *asemănare*, vecinătățile celulei 1 iau naștere astfel: a) simetria de pasaj se transformă în cvartă micșorată descendentă compensată prin mersul secundei mici (ascendente); b) același mers –, în sexte paralele (întâlnit în a)) –, se transformă prin răsturnarea intervalului; c) din nou, mersul în sexte paralele (vezi tot a)) suferă un morfism prin transpunerea intervalului la octava superioară; d) mersul în pasaj (terțe paralele) se modifică din mers treptat (compară cu situațiile a), b), c)) în mers prin salt (aici este vorba, după cum se poate remarca, de secvența celulei 1).

Am urmărit așadar cum se încolonează paradigma (clasa) invariantului prin variații ei. Aceasta este exprimată atât ca format al setului-sinteză (din elementul grupal enunțat *ab initio*), cât și de contextul creat chiar în acest punct (pe nivelul de configurare atins), la care se vor adăuga pe rând, multinivelar, prin noi nuclee ordonatoare, celelalte morfologii ulterioare aparținând temei. Simionescu montează în peretele structurii de rezistență a formei un obiectiv de control, care intercondiționează toate elementele genezei acesteia. Astfel, mișcarea de la tonică la dominantă (și parcursul invers: de la dominantă la tonică) este văzută ca punere în echilibru a formei, fiind semnalată de fiecare dată când apare. În explicațiile sale, el notează

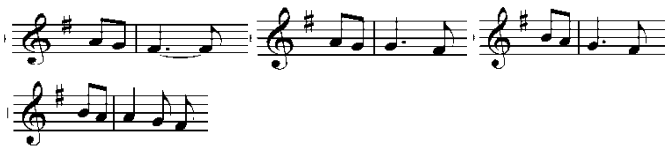
https://biblioteca-digitala.ro

această structură T→D-D→T. Dacă ne vom întoarce la exemplul 2,vom observa că fraza I se formează printr-o staționare extinsă pe tonică (3 măsuri) și o staționare scurtă pe dominantă (1 măsură), iar fraza II va face jocul invers (3 măsuri de dominantă și o măsură de tonică). Simionescu cheamă la rampă în permanență morfologia intimă a structurilor: dacă cele 8 unități formale instituite atunci când a fost implicată reductibilitatea (exemplul 2) au fost enunțate printr-un chip sintagmatic controlat, constant cu sine, acompaniamentul este expus prin figurație, fiind proiectat ca nou nivel de construcție. Iată *incipitul* acestui nivel care începe mai târziu, cu celula 2), și care se opune primului (Exemplul 5). Am notat cu CEL 1 sintagma generativă a melodiei temei, și cu CEL 2 incipitul elementului ce exprimă figurația.

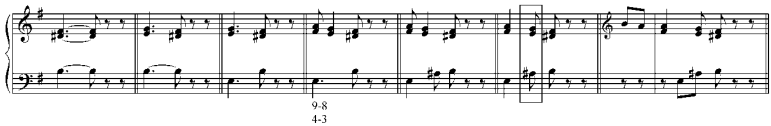
Exemplul 5:



Cu o consecvență carteziană, transformările morfologice mici (și foarte mici) sunt perpetuate mai departe. Ele se cer rând pe rând descoperite, nu însă numai la nivelul conjugării a două celule,ci și prin felul în care se lipesc/dezlipesc (micro)elementele lor constitutive unele de altele. Aspectarea discernabilă a acestei consecvențe se reflectă în submotivul 5 (măsurile 5-6) unde, organic relaționate, aceste transformări/confruntări morfologice suntevidente (Exemplul 6).

Exemplul 6:

Dacă în exemplul 6 „am lucrat” la *în*-ființarea sensului melodic (cu teleologia lui), în continuare se va *desprinde* – din aceeași structură (submotivul 5) – și nucleul intervențiilor armonice (Exemplul 7).

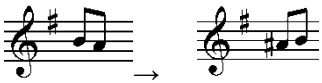
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 7:

Extrem de fecundă este (la nivelul acestui submotiv) imaginea monadei omniprezente care se perturbă procesual; investigându-i liniile de forță, constatăm că sintagma de pornire este defazată prin înclinarea cântarului spre noi, fine întemeieri sintagmatice. În exemplul 7, am surprins cele șase desprinderi minimale armonicede acordul originar al submotivului. În acribia sa, Simionescu descoperă încrustate, în desprinderea 6, două mișcări morfologice calibrate pe aceeași verigă structurală. El atinge aici problema (discutată astăzi de științele psihologiei experimentale și fenomenologiei) cunoașterii particularede alt tip, *ulterioară* unui eveniment, cunoaștere ce apare numai odată cu epuizarea experienței dobândite în relația cu acesta. Din punct de vedere logic – al rânduirii reale a lucrurilor–, microstructura 6 decurge din microstructura 7 (cea din urmă fiind alcătuită dintr-un element de vocabular comun, lesne de contabilizat, în timp ce a 6-a ia naștere prin emanciparea ultimei). Expresia *implicitului*, a diferenței specifice raportată la genul proxim, a ceea ce *nu* se vede, adus în relație cu ceea ce *se* vede –, este dată de înfățișarea structurii 6; această structură ascunde ceva… Prin atenta descompunere a structurii 7 care, în fazele analizei există *apriori* evocării structurale 6 (vezi același exemplu), vom fi atenți la manifestarea acestui unic, interesant moment, de concatenare a două schimbări: în loc de cele două schimbări succesive se realizează două simultane. Așadar, a) întâi se rezolvă întârzierile față de basul precedent; b) apoi se schimbă basul); acesta este un proces transformațional ce decurge din 6,dar este explicitat în înfățișarea lui 7. Fără să cedeze până când nu vede *terminusul* acestor implicații, Simionescu listează (definește) și structura 7, pentru a arăta de unde provine structura 6 (judecarea *in praesentia* versus cea *in absentia*). Relația de ordine este în sfârșit,demonstrată: descoperirea genului proxim (structura 7), a scos la iveală dispunerea morfologică a structurii 6, deosebită, (ce constituie în același timp și alegerea *cuvântului nou* pentru enunțul sintagmatic, – cuvânt detașat ca sens (și re-atașat apoi) de restul configurației, de Haydn însuși). În acest punct, preocuparea compozitorului și analistului ajung cred, să fie una și aceeași: ea este însoțită de obsesia întemeierii, a distinctivizării și

https://biblioteca-digitala.ro

esențializării; având parte la start,– fiecare dintre ei – de un format redus la maximum structural (este vorba de banalul frust al melodiei temei), demersul de a accesa țelul (aparatul conceptual numit *partitură*) devine (prin transformări) mai complex, mai elastic, mai necesar atât pentru unul cât și pentru celălalt. Revenind la axa noastră, și submotivul 6 (organizarea lui), resimte tensionalitatea difuzată prin cutele submotivului 5. Fără zăbavă, acesta va modifica la rându-i sensul melodic descendent al construcției și (tot în același timp) va devia brusc mulajul morfemului (inițial) diatonic, spre unul cromatic (Exemplul 8).

Exemplul 8:

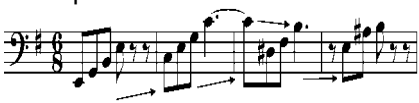


Nu este aici locul să actualizez lămuritor funcția cromatismului evadat din diatonie, din condiția ipostazierii morfologice precedente. Vasile Lovinescu ar numi această incursiune (mai mult) intuitivă, haos conceptual… Sergiu Celibidache sau compozitorul Dimitrie Cuclin ar țese însă cu certitudine un tratat de semantică în jurul (destul de) spinoasei (și totuși simplei) probleme a intervalelor, a *cvintei*. În orice caz, interpretul (pianist) va trebui să imagineze și pătrundă (psihologic vorbind) sensul și potența acestui cromatism, spre a nu-l lăsa într-o zonă cețoasă a cogito-ului; știm că elementul sensibil *la diez*, sub aspect tensional, se află la 5 cvinte (kilograme-forță…) ascendente față de elementul *si*. Pneuma (suflul) prin care se manifestă morfemul rezidă în conștientizarea variabilelor, a distanței (în cvinte) între elementele de sintagmatizare din teren, pentru a putea vorbi apoi de ierarhizările și subordonările lor mai departe, în formă. Simionescu are curaj, este tot timpul pe față, simte asemenea lui Thales din Milet că „de acolo de unde provin toate, de acolo se și hrănesc” și că „tot ce [pare (n.n.)] mort se usucă.” [12]

Până la finele analizei sistemului numit *compoziție*, adică după relatarea și însumarea elementelor particulare la nivelurile morfologice ale structurii (cu indicarea tuturor transformărilor implicate), se poate trasa o curbă coagulantă, a unei ordini ultime sonore, a informației/redundanței (ce induce în conștiința interpretului formei lucrării o hartă a tensionalităților, a fazelor prin care conștiința se depune în etape de experiență psiho-somatică,dar și a culorilor semantice diferite presărate în actul de interpretare muzicală). Rolul superior jucat de *găsirea* unei axe convingătoare armonico-melodice

https://biblioteca-digitala.ro

se va corela cu o experiență psihică ce reverberează în planul intuițiilor intelectuale, tinzând spre acea rezultantă ne-omogenă dedusă chiar din paradigmatizare – care a permis, în fiecare moment, depășirea barierelor, înaintarea spre detaliul cel mai ascuns de cultivare, de rafinare a frazelor. Iată deci că, de la travaliul pre-compozițional la partitură (și dincolo de ea),sunt gestionate compact seturi (pe cât posibil) evolutive ale unor micșorări ori intensificări progresive de tensionalitate semantică, de polarități sistemice ce reglează dispariția unui construct morfologic pentru a face loc fazelor prin care apare următorul, iar apoi, și de reacții psiho-nervoase. Nu sunt însă etalate aici numai opțiunile de viziune componistică declanșate de la originea pre-cauzală a limbajului și până la finitudinea ultimă a argumentelor lui de simbolizare (a efectelor semiotice, semantice, stilistice), dar și formele de influențare, de suscitare a dispoziției intelective în perceperea, în ascultarea muzicii. Toate acestea demonstrează *de ce* elementul rigorii și cel speculativ sunt indisolubil legate și *de ce* este solicitată recuperarea schemei respectivului travaliu prezent în *sistem* (Exemplul 9).

Exemplul 9:

Bogăția informațională este concentrată, prin urmare, în fiecare detaliu structural. În niciun moment în developarea ciclurilor de morfogeneze, în reechilibrarea sistemului numit *compoziție*, nu avem sentimentul risipirii de material, nu găsim urma lăsată de vreo toleranță paradigmatică *scăpată*de Haydn în discurs. Numai că, edificarea acestui sistem devine posibilă sfărmându-l, reducându-l la materia lui primă, dezmembrându-l (pentru a-l reansambla din nou). Pentru a restabili continuitatea, Simionescu disecă mult armoniile oscilante care *vorbesc* în structura de suprafață despre ceva, iar în cea profundă de altceva. În încercarea de a puncta zone-interstițiu între subansambluri și a unifica, el întinde, de la un acord la celălalt, lanțul corespondențelor, descoperind modificări permanente structurale atât pe nivelul funcțiilor armonice cât și pe cel al acordurilor. Privind lanțul acordurilor,el va fi atent la prolongații, la reproducerea conexiunilor între funcții, discernând astfel între armonii reale și armonii de substituție (Exemplul 10). Până la obsesie, analiza focusează gramaticalitatea structurilor (vocabularul), „istoria" formării

https://biblioteca-digitala.ro

și reformării lor (în fraza I, acordul treptei a VI-a este *culoarea de gând* indusă funcției tonicii).

Exemplul 10:

T_____**D**
I_____**[VI]**___**V**

[J. Haydn, sonata în mi minor nr. 34, partea I (tema 1/perioada 1/fraza 1)]

Față de evoluția stărilor structurilor, Simionescu alege acțiunea utilă pentru a-și defini punctul de vedere. Numai într-un târziu se poate atinge un orizont, se poate distinge setul compușilor structurali impuși *cu adevărat* de forma muzicii. Pentru a domina spațiul sinergiilor – adică cercetarea mecanismului gândirii compozitorului –, Simionescu se servește de o logică formală, determinând care ar fi pașii de a-l *des-ființa*,a-l *feri* de blindajul amplasat *la vedere*, de cătușele totalității (macro)structurale. Abia acum realizăm că structura se *în*-ființează (ca arbore) <de la zero>, că sistemul *compoziție* se activează prin punerea lui în conflict prin faze de apropiere/depărtare de determinismul plan al produsului componistic.

IV. Concluzii

Desfășurarea unei abordări care să surprindă ambele fețe ale medaliei în decantarea unei axiologii în gândire se face, cred**,** intervenind în acest fel în praxisul analizei. Nu se poate vorbi, în cazul analizei modelate de Constantin Simionescu, de o ambianță relaxată în trecerea de la cantitate la calitate, de o acceptare imediată a rezultatelor cercetării, de confortul desprins din lipsa controversei ori de acea „calitate”des întâlnită la masa de lucru în multe experiențe ale școlii: „…a părea că nu ești”. Este o analiză cu șanse de pătrundere în forma ca sistem (vezi *teoria sistemelor*), de aducere la același numitor a unui cumul al posibililor, de propagare continuă a viziunii umplerii, de edificare a organizării pe niveluri intelective, este locul de unde izvorăște și unde se varsă limbajul Clasicismului vienez. Fără să capituleze în situații în care progresia construcției se ascunde observației imediate, ea cuprinde – în confruntarea cu structura –, prin implicare și decizie, un tip de fecund, disciplinat dogmatism al parcursului.

https://biblioteca-digitala.ro

Desprins din suflul modelului analitic – situat (prin modernitatea lui) la intersecția între știință integratoare și intuițiemoderată – al profesorului său de compoziție, Ștefan Niculescu, sistemul referențial al lui Constantin Simionescu propune și dezvoltă noi principii/organizări ale instrucțiunilor aplicate pe structurare a*x*, fiind determinatsă renunțe la unele înmănuncheri morfo-sintactice detectabile la Ș. Niculescu. Procesul de reducție (reductibilitate), cel de simetrizare, de etajare sau de interpretare *la distanță* precum și alte forme de investigare a structurilor sunt, în cazul lui Simionescu, însoțite de punerea într-o lumină proaspătă a unor clase de relațiide detectat, de deslușit, de adâncit. Preocuparea de a (re)găsi mariajul cel mai bine contextuat între sintaxa și vocabularul limbii muzicii nu permite de fel amorțirea algoritmului, la nici un nivel al analizei; tot timpul ceva se înregistrează. Uzând de noi concepte, de grupaje paradigmatice și cognitive multinivelare, singură aceasta este cea care conduce la accesarea unor stări,unor memorii manifesteale sistemului *compoziție muzicală*. Probabil că există și un catharsis produs de analiză, un fel de a *chema* posibilitatea expresiei ei de sine, împreună cu cea a òpusului cu care interacționează. Nuanțările formei,memoriile și planurile ei principale și auxiliare, structurarea rafinată a compoziției implică și ele, cred, ridicări, plutiri emoționale – deci catharsisul[13].

Dacă înalte sisteme de analiză și desigur, în cel contractat de la Ș. Niculescu (de exemplu) structura (forma) este văzută ca mecanism, cu cadre unghiulare de organizare, la Simionescu aceasta este organism – o *ființă* muzicală ce se vrea descusută, descoperită în ce are mai particularizant – spre a se putea intra mai departe, la nivel de finețe, în *comunicare* cu ea. În matca lărgită a viziunii lui Simionescu – unde muzicile respiră ca ființele *vii* –, sunt surprinse condiționări structurale prin forme de angajare aproape *afectivă*, menite să-și descopere rodnicia (de pildă) pentru interpreți (artiști violoniști, pianiști, cântăreți etc). Solicitând prin gândirea sa un structuralism superior ca *definindum* al formelor, Ștefan Niculescu nu a urmărit să exploateze și resursele hermeneutice ale discursului – care luminează și ele asupra supleței materialului lucrării. Transformaționismul desprins din configurația sonoră ca vector spre actul *artistic* propus sălii de concert nu constituia un punctde interes pentru el. Venind să verifice relațiile dintre obiectele sonore printr-o *altă* demonstrație, Simionescu a făcut din analiză nu numai un laborator, ci un *oracol* care să determine (în etape succesive de structurare) temperatura mobilă a ființei ópusului, potențialul de acțiune al autorului-compozitor (descifrat exploarativ, de o lupă a

https://biblioteca-digitala.ro

posibilelor intenționale, de cele mai multe ori prin verificarea *printre rânduri* a vitalității ei). Ca și în cazul unui altanalist al structurilor sonore, profesorul Dinu Ciocan – care principial încărca starea ópusului cu o împlinire meta-structurală –, formula de circulație a microstructurilor formei la Simionescu acționează efervescent pe liniile de forță ale inepuizabilului generator de semanteme, ci nu pentru a marca strict un ordin de deplasament. Împingând într-un spațiu proaspăt al abordării funcția structurării, Simionescu se îndepărtează de Ștefan Niculescu printr-o metodă distinctă (dar la origine destul de puțin diferită de a acestuia). El atinge alte probleme, alte puncte de reazem ale experienței cu sunetul, cu limbajul; este vorba de (re)găsirea conținutului calitativ al reflecției, gândului secret, a unui traseu ca prelungire interioară (și exterioară) a membranei *biologice* a ópusului, dincolo de realizarea procedurală a analizei *de pe margine* (specifică colecționarului), destinată din start a rămâne armătură *la borcan* (asemenea proviziilor pentru iarnă).

Modelul axial „Constantin Simionescu”, prin libertatea cugetării teoretice, răspunzând prin larga-i elaborare la acele condiții necesare/suficiente de instituire a unei analize-*paradigmă*, poate să arcuiască etape importante de studiu școlii noastre superioare muzicale. Prin cei câțiva discipoli – dintre care nu știu exact *câți* i-au luat în serios învățătura –, el va putea genera *mai mult,* va putea omogeniza puncte de vedere, va putea intra într-un dialog de climat axiologic dincolo de logosferă (de jocul gratuit, pârguit al limbajului). Pentru că astăzi ceea ce numim conceptual ***analiză*** nu mai poate fi gândit și răftuit ca produs intelectual izolat (muzicologico-arheologic), nici nu mai poate sta arhivat, legat (ca document) de modelul de abordare *x* pentru un număr restrâns/finit de probleme, ci ca *ceva* menit să dezvolte o informație (pe cât posibil) completă (aprofundată, convingătoare), este bine să reunim argumente, să surprindem diversele ipostaze ale domeniului limbajului sonor (ce funcționaează în mod analog celui de prelucrare neuronală vizând sistemul nervos), să credem în această propensiune ca orientare sistemică, autonomă. Astfel, vom fi pregătiți să dezavuăm tentația tatuajului, a măștii educaționale generalizate –prezente astăzi (din ce în ce mai frecvent) în școală–folosită ca metodă de înlocuire prin *învăluire*a structurii dinamice, coerente a *școlii* ca *cetate* educațională. Pentru a dizolva întreg formalismul și izola lectorul de magnetismul conținuturilor *magice* (dar adesea superficiale) deprinse prin reflexul analizei în spiritul școlii tradiționale, modelul „Simionescu” deschide porți de autenticitate, stimulează impulsuri *vii* pentru întâlnirea altor destăinuiri, altor rodiri, a unor noi sisteme de reglaj în medialitatea limbajului.

https://biblioteca-digitala.ro

În concluzie,analiza, – școala *Simionescu* –, și-a verificat în multe sensuri structura de rezistență: prin trepte de originalitate, prin fertile argumente de natură gramaticală, stilistică, estetică, (meta)estetică sau sistemică în analiza modernă. În pofida acestei pătrunderi pe ușa „din față", ea nu și-a consumat însă nici pe departe potențialul de semnificare anunțat. Prin teza mea de doctorat (2009), am prezentat (cât s-a putut atunci) tipologia unor instrumente de comprehensiune a limbajului tonal-funcțional, din perspectiva mai sus creionată. Rămâne ca aceste achiziții să fie descoperite, validate axiologic și de noile generații de cercetători.

Bibliografie:

1.Vlăduțescu, Gh.: *Deschideri către o posibilă ontologie*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987, p. 18. [1], p. 48 [12]
2. Doubrovsky, S.: *De ce noua critică?* Editura Univers, București, 1977, p. 124. [2]
3. Marcus, S.: *Artă și Știință*. Editura Eminescu, București, 1986, p. 189 [3] p. 189 [4] p. 197 [5] p. 190 [7]
4. Iliescu, A. P.: *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 246[6]
5. Malița, M.: *Idei în mers*. Editura Albatros, București, 1975, p. 198 [8]
6. Stravinski, I.: *Poetica muzicală*. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, București, 1967, p. 29 [9], [10]
7. Stewart, I.: *Îmblânzirea Infinitului*. Povestea matematicii. Editura Humanitas, București, 2007, p. 209 [11]
8. Belis, M.: Mecanismele Inteligenței. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 90 [13]

https://biblioteca-digitala.ro

Avangarda muzicală românească

(II)

Nicolae Brânduș

Mai departe voi dezvolta cele expuse până acum referindu-mă la nume, fapte, idei și creații apărute în muzica românească după anul 1950 și care marchează o revigorare masivă a gândirii și practicii muzicale în cultura noastră, iradiind în bloc în contextul general european.

S-a beneficiat, și este de datoria noastră să o știm, de o politică întru totul benefică de investiții în toate domeniile culturii, în muzică constituindu-se instituții de spectacol și școli de profil în toate zonele țării după modelul sovietic, care sub acest aspect au asigurat fără doar și poate dezvoltarea unor școli și tradiții culturale naționale și zonale de larg interes. Este evident că, în contextul respectiv, cultura reprezenta un mijloc important de propagandă și interesul oficial ce i s-a atribuit se datora mai ales promovării ideologice a unui sistem social-politic. De acest interes oficial și de beneficiile acestei politici s-a profitat în fel și chip. Unii s-au îmbogățit producând „literatură" așa-zis „angajată" (în idealurile comuniste), alții s-au ferit, fiecare cum a putut, să-și murdărească conștiința cu „osanalizarea" sistemului și a corifeilor săi de partid; unii chiar osândindu-se la sărăcie și izolare. Alții nu: și vom găsi suficiente exemple de oameni de cultură de înaltă clasă care au dat „Cezarului" la cote mai înalte, sau mai reduse, ce li se cerea: cultură partinică, de tip nou (!), glorificând „*Visul de aur al omenirii"*, adică comunismul – (includeți și cacofonia). Nici după anii ´90, după ce Zidul Berlinului s-a dărâmat, nu mi s-a părut prea ciudat să găsesc în capitala Franței afișe arborând pe toate zidurile sloganuri de acest fel! Totuși, vedeți dumneavoastră, una este mizerii de acest fel pe pereți, într-o lume democratică, și alta într-o dictatură. Și, imparțial ca tot românul, îi înțeleg și pe comuniștii de operetă din Occident, ca și pe cei din Coreea de Nord. Asta e lumea noastră. Drept care mi-a părut de bun augur faptul că o temă precum „bâlciul" a apărut destul de frecvent în muzica contemporană, de la *Petruṣka* lui Stravinski și până la forme destul de recente de teatru instrumental… M-aș opri aici.

https://biblioteca-digitala.ro

În contextul cultural la care mă refer (după anii ´50) muzica, față de alte arte, a avut poate un statut mai special în raport cu cenzura politică. Drept care a fost necesar să-și asigure o platoșă cât mai rezistentă în fața autorității. Și cum? – prin rezistență culturală, prin adâncirea și ocultarea mesajului, adânc spiritual conținut în majoritatea creațiilor valabile. Prin „abilitatea" de a folosi limba de lemn oficială în a-și prezenta producțiile. Prin permanenta raportare la generațiile de decidenți în cultură – printre care apăreau uneori și inteligențe, prin valul de prostie bine promovat de Partid în funcții politice; un personal selecționat după aceleași binecunoscute criterii staliniste: „Dacă pe undeva printr-o gubernie sau alta apar niște activiști locali care încep să aibă influență în mase prin realizările lor, schimbă-i și pune-i în loc pe cei mai incompetenți (…)" Un model devenit clasic de dominație politică de la Centru.

Evident, nu aici și nu acum voi da exemple pe care oricum le păstrez bine în memorie. Realitatea este că în această perioadă de după anii ´50 s-a creat o muzică de larg interes și aceasta în permanentă reacție față de lumea și sistemul impus oficial și față de incompetența culturală agresivă dominantă. Văzând ce se întâmplă azi în societatea (lumea) noastră liberă, mă întreb întrucât *opresiunea* (ideologică) nu este mai productivă în ce privește crearea valorii (autentice) decât orice, la îndemâna oricui, dacă ne uităm în jur și vedem: Manelizarea? Anihilarea simțului critic? Drepturile Omului? Haida, de!...

Dar să revenim la subiectul nostru.

Anii ´50 au însemnat în viața noastră muzicală descoperirea clasicilor secolului XX. O acțiune desfășurată consecvent, programatic, atât în București cât și în țară. Anii ´50 și mai ales ´60 au însemnat o baie de muzică contemporană, prea puțin cunoscută până atunci. S-a dezvoltat o pleiadă de interpreți, dirijori, soliști, formații camerale care au depus o activitate remarcabilă, decenii la rând. Și o școală – de compoziție, mai ales – care s-a format în spiritul european prezent pretutindeni în lume la acea dată. S-a furat muzică contemporană fără nicio restricție de drepturi de autor: iată și un beneficiu al Cortinei de Fier! Era suficient să existe o partitură generală și știmele se extrăgeau imediat, unele instituții de concert și de creație beneficiind de servicii speciale de copiatură muzicală. Era bine pe atunci …

Aș continua cu câteva povești.

Perioada anilor ´50 reprezenta o izolare aproape completă în ce privește informația culturală internațională. Majoritatea compozitorilor – îndeobște tineri – aveau acces la muzica contemporană în special de la Radio. Unii reușeau chiar să

https://biblioteca-digitala.ro

înregistreze – cu mijloacele rudimentare de pe atunci – unele lucrări. Partituri, cărți de specialitate nu existau. Contacte cu lumea muzicală occidentală, nici atât. Dacă vreunul dintre cei prezenți obținea – cine știe cum – vreo partitură sau vreo carte de muzică, aceasta circula de la unul la altul până se degrada și se evapora de tot. Era o *foame* de cultură și informație pe care nu am mai regăsit-o niciodată (poate azi o mai fi cum o mai fi, dar nu prea mai sunt informat …).

În anii ´50, mai exact în 1956, am participat, în calitate de pianist, la Concursul de pian de la Geneva, unde am fost trimis împreună cu alți tineri interpreți. Din diurna primită (aproape două săptămâni) am cumpărat un lot de partituri, nicăieri de găsit în țară (Schönberg, Webern, Bartók, Messiaen etc.) și discul cu opera Wozzeck de Berg, cartea lui R. Leibowitz despre muzica dodecafonică și altele pe care le-am cărat cu greu prin trenuri și avioane până în țară (izbucnise și Revoluția de la Budapesta).

La vremea aceea se formase un grup de compozitori tineri, studenți la clasele de compoziție din București, care se întruneau periodic la Mihail Andricu acasă și ascultau mai ales muzică de jazz și ce mai primea profesorul din Franța. Erau: Aurel Stroe, Miriam Marbe, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Ștefan Niculescu; uneori Mircea Istrate și alții. Revenind în țară, le-am pus în brațe cam tot ce agonisisem (nu mai am azi nimic din cele aduse!) și săptămânal ne întâlneam la Stroe acasă și ascultam *Wozzeck* și *Variațiunile pentru pian* de Webern (căram până și pick-up-ul pe care audiam muzica). Discuțiile nu se terminau niciodată și se amânau mereu de la o săptămână la alta.

Eram destul de cunoscut încă de pe atunci prin lucrările în primă audiție pe care le prezentasem în public, de Prokofiev, Bartók, Stravinski. Tot atunci i-am prezentat și *Sonata pentru pian* lui Aurel Stroe în primă audiție. De fapt, toți cei de mai sus citați îmi erau colegi de conservator din aceeași serie, ei la clasele de compoziție, eu la pian. De unde, aș putea spune că am petrecut două generații în școala de muzică, cu cei de mai sus și cu cei pe care i-am întâlnit mai apoi, în anii ´60, la cursurile de compoziție. Sunt cei pe care îi cunosc direct și cel mai *direct* aș spune, drept care îi voi evoca în deplină cunoștință de cauză (mulți plecați azi…). Pe atunci Conservatorul se făcea temeinic, cinci ani la secțiile de interpretare, șase ani la compoziție. Nu am fost un student model la niciuna dintre secții; probabil datorită faptului că mă interesa în special ce *nu* se știa decât tot ce știau și unii și alții *prea* bine, astfel încât să doboare toate ștachetele de pe la concursuri … (Oi fi luat și eu ceva premii și distincții intre timp, pe care mai degrabă sunt dispus să le uit).

https://biblioteca-digitala.ro

Aș vrea însă să-l pomenesc pe profesorul meu de compoziție, Marțian Negrea, care mă cunoștea cu ceva vreme înainte de a-i cere consimțământul de a-i urma cursul. După primele întâlniri mi-a spus ceva de neuitat: „D'apoi dragă, când te apuci să scrii o temă cu variațiuni, apoi aia să fie Temă cu Variațiuni; un rondou, apoi acela să fie un Rondou; o sonată, apoi aceea să fie o Sonată. Ce tot vor ăștia (cu aluzie la cursul de Teoria Formelor Muzicale de D. Bughici, bine format în școala sovietică) cu Rondo-Sonată și altele?: sau e Rondou, sau e Sonată! Apoi *asta* să faci; ce pui dumneata înăuntru, te privește!" Cred că această lărgime de spirit era greu de găsit, dacă nu de negăsit la alte cursuri de compoziție (clasa M. Jora, de exemplu), unde se urmărea cu precădere calchierea pe stilurile revolute ale istoriei muzicii iar creativitatea personală se punea *altfel*. Nu eu voi emite în acest sens judecăți de valoare. Dar mi-amintesc examenul meu de absolvență al secției de compoziție în care mi-am prezentat un *Concert pentru pian și orchestră*. La pianul solist eram eu (o scriitură infernal de grea – specialitate personală!) și la „reducția de orchestră" (pian II) doi colegi: Mihai Mitrea-Celarianu și Gheorghe Costinescu, primul într-o criză acută de oreion și umflat zdravăn la gât. Colegii care urmăreau „spectacolul" din geamul despărțitor al studio-ului de înregistrări au remarcat că M. Jora (care avea un picior de lemn) voia să se tot ridice de vreo câteva ori de pe scaun și să plece, iar Alfred Mendelsohn îl tot trăgea înapoi; o forfotă întreagă în comisie (din care, din păcate, lipsea profesorul meu, fiind în spital), al cărei deznodământ a fost faptul că prof. V. Giuleanu, pe atunci decan, m-a convocat separat în biroul său și mi-a spus cu tot duhul blândeții că lucrarea nu poate fi considerată „de școală" și că până în toamnă să scriu altceva, ca să pot absolvi Conservatorul. Ceea ce am și făcut, scriind *Balada lui Pintea Viteazul*, pe care și azi o îndrăgesc – și cu care am terminat cu brio (nota 10). Fleacuri, desigur! Dar din ele se consumă orice biografie, zi de zi…

Îmi amintesc din întâlnirile de la Aurel Stroe alături de comentariile strălucite privindu-i pe „clasicii" Bartók, Prokofiev, Stravinski, Messiaen, dezvăluirile și, de fapt, „lecțiile" privind cea de-a doua Școală Vieneză: Schönberg, Berg, Webern și tot ceea ce se leagă de noile baze ale muzicii puse în ordine de această orientare estetică. Era un început de cunoaștere pentru toți cei de față, fiecare dezvoltându-se apoi în propria sa lume. Imediat în săptămâna următoare primei întâlniri dedicate dodecafonismului serial Doru Popovici s-a și prezentat cu lucrarea *Trei cântece de supliciu* pentru pian (pe care mi le-a și dedicat), considerată mai apoi (tot de preopinent) ca „prima lucrare dodecafonică din literatura românească". Pe atunci nu-l știam pe Matei Socor decât ca un vajnic

https://biblioteca-digitala.ro

corifeu al „realismului socialist" (din păcate, zic) și nimeni nu auzise de *Sonata* sa pentru pian, scrisă în anii interbelici. Nu toți apreciau la fel noua piesă a lui Doru Popovici. Dan Constantinescu, după audiere, cu umorul său de o unică finețe zicea că e un „supliciu inutil" (!). (Așa-i între colegi)… Fapt este că această tehnică componistică a câștigat treptat teren în producția de *Muzică Nouă* (sic!) românească și majoritatea compozitorilor din perioada anilor ce au urmat au abordat-o în mod divers. Marele avantaj al acesteia era extrema sa simplitate și claritate – totodată un imens pericol ducând spre facilitate și supraproducție lărgită (inutil). Ceea ce s-a și întâmplat în muzica europeană. Anii ce au urmat au dus spre *serialismul integral* și spre *modalismul complementar-cromatic*, fiecare cu accepțiunile și rigorile incluse. Cazul *Webern*, un drum închis, autoreferențial (auto-suficient) a fost repus circuitului componistic prin lucrările lui P. Boulez *Le marteau sans maître* și *Improvisations sur Mallarmé*, care au fost punctul zero de impuls pentru o întreagă orientare componistică. Sunt câteva puncte de reper prin care se poate bine circula și prin producția componistică românească a perioadei la care mă refer și pe care nici nu mă gândesc să o epuizez. Aveți astăzi la dispoziție partituri, înregistrări, studii de specialitate, dicționare și lexicoane unde puteți descoperi tot ce vreți. Eu mă rezum la fapte direct petrecute. Realitatea este că în creația fiecăruia dintre compozitorii citați sau nu, se întrepătrund orientări, metode și opțiuni creatoare multiple. Voi lua fiecare caz în parte.

Aurel Stroe a debutat în stil neo-clasic, confirmat pentru prima dată, sub directă influență Bartók-Messiaen în *Sonata Nr. 1 pentru pian* la care m-am referit. A continuat aplicând în compoziție diferite modele matematice, de la ideologia numărului de aur (Fibonacci) la tehnica stocastică de control al hazardului (Xenakis). Din perioada respectivă fac parte lucrări importante, precum ciclul *Laude, Canto* (clase de compoziții), lucrările *Monumentum*, *Arcade*, *Concertul pentru pian, percuție și alămuri*. Abordează după anii ´70 muzica spectrală (*Grădina Structurilor*, *Concertul pentru clarinet și orchestră*). În muzica sa de operă (ciclul *Orestia*) își fundamentează „morfogenetic" estetica pe Teoria Catastrofelor (René Thom), iar în ultima perioadă dezvoltă sisteme netemperate de acordaj inspirându-se din tradițiile extrem orientale (vezi și Alain Daniélou). Pare destul de prezumptios a-i defini creația altfel decât printr-o prezență activă în contextul intelectual general al perioadei în care s-a afirmat și prin beneficiul pe care o informație culturală extinsă în multiple domenii i le-a dăruit. Este vorba de o întrepătrundere, de cele mai multe ori imprevizibilă în producția sa de partitură, de surse diferite, adesea ireconciliabile, transformate în imagine-sunet, în idei *pur* muzicale:

https://biblioteca-digitala.ro

lucru care l-ar putea distinge cu claritate în vremea sa. Personajul era mai mult decât orice, o „teorie" în perpetuă mișcare. Prietenii săi din prima tinerețe povesteau că, trimis fiind cu automobilul familiei la petreceri, își petrecea timpul nu în compania lor, ci în mașină, citind… Asta a și făcut o viață întreagă, în timp ce alții își pierdeau (pierdeau?) timpul cu tot felul de altele. A așteptat și a căutat tot timpul ca *miracolul* să i se înfăptuiască. În ultimii ani din viață și l-a căutat în străinătate. A susținut chiar că, de fapt, muzica sa nu se leagă de tradiția românească ci… Și-a dorit o recunoaștere unanimă pe care a și obținut-o în parte. În mare parte evident nu, și nu din lipsa capacităților personale, ci din cea a indiferenței endemice a lumii (contemporane). Și nu este un caz izolat decât, poate, în concepția sa. Știm cu toții că nu numai Natura, ci și Cultura (dihotomie care mi s-a părut întotdeauna forțată) sunt risipitoare! Câte capodopere scrise și nescrise zac în cel mai mare Muzeu al Umanității: *Muzeul Uitării*…?

Oricum, Aurel Stroe rămâne un șef de școală în componistica românească. A predat câteva zeci de ani în UNMB. Personalitatea sa, după cum se spunea, se imprima în așa măsură studenților încât mai toți deveneau treptat „stocasticieni"… A fost inevitabil o direcție care a devenit o *mentalitate* în muzica românească a acestor ani (1960-1980). Îl citez din nou pe profesorul meu, Marțian Negrea (cu care și Aurel Stroe a luat în tinerețe lecții de armonie) care, ascultându-i lucrarea unui student (nu vă spun care), devenit mai apoi un compozitor important, zicea: „D'apoi în asta sunt lucruri care *sună*; și altele care nu *sună*. Dar mie muzica asta nu-mi place. Bună zîua!".

În partiturile unora și altora, întocmite după cele mai stricte rigori componistice, descoperim și una și alta (fără să ne referim la **terțul inclus**). În cazul fericit al unei producții de partitură realizată conform unui model structural predefinit, riguros conceput și aplicat, *ceva* sună sau nu. Ne aflăm aici în centrul hibei conținută în aserțiunea (matematică) a lui Evariste Galois privind substituția ideii prin calcul. Chestiunea este unde și întrucât calculul include sau nu proporția optimă dintre informație și redundanță în elaborarea limbajului artistic. Avem de a face cu indeterminări prea brutal abandonate în muzica structuralistă (gen proxim al speciei stocastice) în afara „calculului" formării operei artistice care poate produce și extaz, și oroare (după „noroc", intuiție, talent, viziune etc., lăsate de obicei de izbeliște…). Ceea ce la câte unii *sună*, sună în afara, uneori în pofida metodei de compoziție. La Aurel Stroe, uneori muzica sa *sună*, alteori **nu**. Iar dacă muzica sa nu *sună* (vezi de ex. *Orestia I*) ea nu prea poate fi împodobită cu teorii dintre cele mai fermecătoare despre „catastrofe", impecabil formulate matematic, care astfel nu-și găsesc locul potrivit în sfera limbajului muzical (altă sursă ontologică).

https://biblioteca-digitala.ro

Mi s-a părut cel puțin ciudată o aserțiune a unui distins coleg (nu vă spun cine), care în Revista *Muzica*, serie nouă, susținea că A. Stroe creează *o nouă muzicalitate* (!!). Este ca povestea cu oul și găina! Muzicalitatea este un dar, este dată, este **inee**! Restul este **stil** (și atât!). Aș reveni: la Tiberiu Olah *totul* sună! Pe o bază la fel de riguroasă, chiar dacă nu ultra împănată cu aluzii culturale de tot felul… De ce?: aici este vorba despre *geniul muzical*, ceva despre care nu ne propunem a discuta în întâlnirile noastre privind Avangarda Muzicală în România. De la idee (cultural-artistică) și până la punerea în operă (muzicală) sunt meandre, capcane, straturi peste straturi și niveluri – știute și neștiute – prin care se trece și care se petrec dincolo de orice „literatură". Sau nu.

Dan Constantinescu, un spirit de înaltă cuprindere intelectuală, s-a remarcat în creația sa, abundentă în toate genurile, mai puțin cea scenică și electronică, printr-o anume marcă, întru totul personală, de calitate, ce-i sunt caracteristice, în pofida oricărei rigori omologabile de ordin doctrinar. A abordat în lucrările sale orchestrale și camerale atât tehnica serial-dodecafonică precum și elemente riguros structurate de „aleatorism". Este asociat adesea, în contextul generației sale, cu colegul său **Adrian Rațiu**, cu care împărtășește o serie de calități majore, atât sub aspectul unei pregătiri culturale și muzicale de excepție, cât și umane, în ce privește o prezență atentă și permanent vie, de neînlocuit, în tot ceea ce viața noastră muzicală a scos la iveală în aceste decenii. Muzica amândurora este crescută pe coordonate similare ale perioadei respective – serialism, modalism cromatic, aleatorism controlat – la Adrian Rațiu, după cum personal mi-a declarat, evitând total expresionismul, în vogă mai ales în spațiul germanic (pe care am avut posibilitatea să-l frecventăm cu ocazia Cursurilor de Vară de la Darmstadt, în anii ´70). Dan Constantinescu a preferat casa bunicii sale de la Pucioasa, unde se retrăgea întotdeauna în vacanțe, fiind o prezență de marcă a urbei, și azi vie. (Cândva în anii ´50, când compozitorul ceh Aloys Haba venise în România să-și prezinte claviaturile pianului cu șesimi de ton, spunea că-i amintește de „acordajul pianului de la casa bunicii sale"…).

Aș menționa că la Darmstadt au fost invitați la toate edițiile din anii ´70 serii întregi de compozitori români. Tot ceea ce era considerat „experiment" – cu sau fără ghilimele – în acea perioadă (după părerea mea destul de academizantă și golită de interesul creativ de altă dată) apărea mai mult sau mai puțin condensat în expunerile teoretice și diluat în concertele susținute. Circula pe toate coridoarele Institutului o faună internațională de cea mai mare diversitate, cu exponate pe măsură. Îmi amintesc că la una dintre ediții a apărut, fiind într-o călătorie în Germania, și profesorul Tudor Ciortea care, în urma

https://biblioteca-digitala.ro

unor audieri de ceva lucrări prezentate, a pus câteva întrebări la care i s-a răspuns – cu stupoare din partea celor implicați! – pe măsura fleacurilor audiate. Prin capacitatea și complexitatea culturii muzicale pe care Maestrul o deținea, acesta era capabil să demonteze (în limba germană, evident!) orice „găselniță" (avangardistă) cu care se împăunau atâția nechemați de prin gloata gesticulantă de la Büchner Schule… Rar, printre toți cei implicați în Cursurile de Vară de la Darmstadt am întâlnit persoane și am auzit (văzut) ceva cu adevărat semnificativ, apt a-mi rămâne în memorie. Evident, prezența unor maeștri precum frații Kontarski, Christoph Caskel, Ligeti, Xenakis, Globokar, Kagel, Lachenmann, Maderna; poate nu atât Stockhausen, care nu a mai revenit la Darmstadt în anii ´70 după ce nu a fost îndeajuns de „adulat" la una din primele ediții… Asta e viața: uneori interesul general se epuizează repede; mai subzistă ici și colo unele scurte zvâcniri, câte odată.

Prezența compozitorilor Dan Constantinescu și Adrian Rațiu în viața muzicală românească a perioadei la care mă refer a fost de neînlocuit, atât prin consistența muzicală a propriei creații, cât și prin activitatea excepțională depusă în calitate de teoreticieni și profesori în UNMB. Cursurile de compoziție și de analiză stilistico-muzicală pe care le-au susținut s-au plasat la cel mai înalt nivel teoretic și au format generații peste generații de tineri, deveniți la rândul lor maeștri. În cartea Valentinei Sandu-Dediu despre Dan Constantinescu și cea despre Muzica Românească între 1944-2000 sunt consemnate date importante legate de opera ambilor compozitori. Din nefericire, amândoi au avut un sfârșit tragic, bântuiți de boală și neputințe pe care nu le meritau, oricum…

M-aș referi în cele ce urmează la un alt caz al unui compozitor care, la scurt timp după ce s-a afirmat în mod strălucit în generația sa, a rămas suspendat și a dispărut inițial din viața artistică și, mai apoi, din lume: discret, fără nici un semn de bun-rămas. Este vorba despre **Mircea Istrate**. A debutat în anii ´50 ca un excelent pianist și compozitor, a suferit un accident la mână, din care cauză nu a mai putut cânta. A avut probleme de familie și în ultimii ani de viață (destul de mulți) a dispărut din societate. Mergea deseori la pescuit (din ce mai aflam despre el) și nu mai scria nimic. Mircea Istrate rămâne în istoria muzicii românești printr-o *Muzică stereofonică pentru două orchestre de coarde*, două *Sonate pentru flaut*, respectiv *oboi, și pian* și mai ales prin lucrarea *Evenimente I, II, III* pentru o formație instrumentală și șase imprimări magnetice a muzicii din concert, de fiecare dată cu dublarea vitezei, până când totul se pierde în ultra-sunet… O idee cu adevărat unică în peisajul „modernismului radical" al momentului.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre **Tiberiu Olah** nu ar fi multe de spus în afară de ce se știe îndeobște. Un talent muzical unic, întreaga sa muzică strălucește prin sunet și idee; tot ceea ce atinge și folosește: sunet, zgomot, citat, orice, totul la Tiberiu Olah *cântă.* Nu-l *înțelegi* studiindu-i partitura, ci îl *cunoști* ascultându-l. Fondul ancestral ardelenesc de care dă seamă în tot ceea ce ne-a dăruit își capătă în muzica sa o realizare exemplară, în care toate sursele etnice își găsesc, ca și în opera lui Bartók, o îngemănare extraordinară. S-ar putea afirma că muzica transilvană, română, maghiară, germană etc. a depășit treptat, prin creația unor descendenți de frunte (Ligeti, Kurtag-senior, Olah, Țăranu) tutela bartokiană irezistibilă evoluând stilistic în zone creative noi. De aceeași tutelă s-au eliberat și alți compozitori, unii continuându-și activitatea în același mediu transilvan, alții „emigrând" în Capitală cu tot bagajul agonisit de peste munți. În „vechiul regat", influența enesciană și, mai vag, cea a unor contemporani ai Maestrului precum Silvestri, Paul Constantinescu, Jora, Andricu, se afirma prin căutări și tatonări stilistice diverse, din care uneori răzbăteau și „iluminări" folclorice și bizantine. Enescu a fost bine înțeles abia după anii ´50, când moștenirea sa spirituală a fost amplu studiată de generația la care mă refer aici. Îmi amintesc că, aflându-mă prin anii ´80 la Budapesta ca să asist la un Festival de Muzică Nouă m-am simțit, ascultând muzica maghiară prezentată (excelent, fără îndoială!) ca într-o provincie muzicală a Clujului!... Nici acum nu m-am prea dumirit pe unde era Centrul: la Cluj? La Budapesta?

Este clar că simbioza esențială care s-a petrecut în muzica contemporană românească după anii ´50 s-a produs mai ales prin contactul nemijlocit al tradițiilor Enescu-Bartok, realizat exemplar atât sub aspectul prezențelor creatoare, cât și al interesului general bine asigurat sub aspect organizatoric de susținutele contacte dintre centrele culturale din țară și, mai târziu, după anii ´60, din străinătate. Această „fuziune" se remarcă mai ales în creația lui **Cornel Țăranu,** despre care cu greu s-ar putea afirma că este un reprezentant tipic de ceea ce se consideră în general a fi *Școala Clujeană*: adică formată în spiritul de înaltă autoritate a profesorului **Sigismund Toduță,** după chipul și asemănarea acestuia: un **Maestru absolut**, fără îndoială. Cornel Țăranu, un spirit versatil, pretutindeni peste tot locul, în același timp și totodată, în pofida timpului și a vremilor tot schimbătoare, a rămas același, în aceeași ambianță muzical-cromatică-modală împodobită și împovărată (de multe ori) cu aceleași inevitabile ticuri stilistice. Rămâne reprezentantul tipic cel mai atipic al Școlii muzicale clujene. În întreaga sa activitate creatoare și-a răscumpărat cu prisosință libertatea de a nu se elibera nicicum de propriile sale predilecții. Rămâne totuși în vigoare chestiunea *Nivelelor de Realitate*

https://biblioteca-digitala.ro

la care problema acestei unități unificatoare își are locul. (Dar intrăm astfel în alte domenii axiologice și epistemologice, despre care nu vom discuta aici…). Avem de a face cu figura unui artist extrem de concludent, plasat între două moșteniri culturale de egală – și total opusă – consistență stilistică, marcă a unor lumi paralele printre care s-a vagabondat fără sfârșit în cultura muzicală românească (aș zice, a României). În acest context, creația lui Cornel Țăranu reprezintă o valoroasă mărturie de competență.

Mă voi referi la **Miriam Marbe**, o mare *Doamnă a Muzicii.* Anatol Vieru afirma că este ***un*** **compozitor** (fără nicio conotație misogină, evident). S-a afirmat în România, în Olanda, în Germania și mai știu eu pe unde, pretutindeni unde prezența ei caldă, de o rară distincție, însuflețea întreaga ambianță: colegi, studenți, prieteni, lumea… A fost prezentă în primul stal în tot ceea ce în muzica nouă din România se petrecea mai semnificativ. Provenea dintr-o familie care i-a asigurat o educație generală și muzicală de excepție, mama sa, Angela Marbe, fiind o muziciană bine-cunoscută în lumea culturală și tatăl ei fiind un medic celebru. Din clasa ei de compoziție s-a afirmat o serie excepțională de fete (azi compozitoare de prestigiu!) pe care nu le menționez aici, deoarece se vor ocupa alții de această treabă. Rămân în urma ei câteva capodopere: *Ritual despre setea pământului*, *Oratoriul* despre *„albastrul de Voroneț”* (cred că așa-i zice) și câte altele… Sunt puncte de reper în literatura muzicală românească. Căutați-le spre a vă convinge! Noutatea și consistența creativă cultural se descoperă întotdeauna *înăuntrul* fenomenului promulgat. Mai avem azi un *Discurs* (fie și îmbunătățit) *despre METODĂ*? …Bietul Descartes… Miriam Marbe și-a dedicat întreaga viață, trecând prin multe și grele încercări, atât familiale (despre care și azi mă îngrozesc, amintindu-mi), cât și legate de cei din jur. L-a asistat ca o adevărată călugăriță pe Dan Constantinescu, până la dispariție. A trecut în eternitate lăsându-ne o substanțială moștenire de cultură, talent și adevăr. Sunt privilegiați cei care au cunoscut-o.

O prezență de neînlocuit în generația sa este, indubitabil, **Doru Popovici**. Activ în tot ceea ce privește opinie în orice: muzică, critică literară, beletristică, poezie, atitudine civică, politică de tot felul. Și-a desfășurat mai toată viața în Radio, de unde a păstorit zeci de ani unele dintre cele mai benefice inițiative de promovare a muzicii celor mai tinere generații de creatori, interpreți, gânditori aspra fenomenului artistic. Un temperament contradictoriu, capabil de cele mai curajoase luări de poziții (oficiale și antioficiale), toate în slujba unor convingeri esențiale ce l-au bântuit (la fel de contradictoriu) o viață întreagă și cărora le-a dat glas fără rezerve (uneori cu toate riscurile). Am spus cândva că dacă nu am fi avut în muzica românească un

https://biblioteca-digitala.ro

Doru Popovici, *ar fi trebuit să fie inventat*… Dotat cu o autentică generozitate, în afara oricărei urme de invidie și blam, Doru Popovici saluta cu entuziasm tot ce apărea nou (și vechi) în lumea noastră muzicală și nu arareori era cel dintâi care atrăgea atenția asupra unor autentice talente, promovându-le în viața publică. O atitudine creștinească, poate, de unde și afirmarea sa în creație printr-o sinteză de reală valoare între muzica bizantină, dodecafonică și modal-cromatică. A cultivat mai ales ceea ce nu odată afirma: o anume *eufonie* în muzica sa. Despre *Domnișoara Hus* (cantată pe versurile lui Ion Barbu), o lucrare pe care am scris-o în anii ´70, spunea că realizează o „eufonie balcanică". (Evident, aș putea spune, și cu totul altfel decât ceea ce s-a răspândit mai apoi în practica artistică sub titlul de *muzica spectrală*).

I-am lăsat mai la urmă pe doi mari compozitori, teoreticieni și profesori, **Ștefan Niculescu** și **Anatol Vieru**. Pentru ceea ce reprezintă o anume universalitate în ce privește practica și gândirea despre muzica contemporană, ambii se afirmă în mod exemplar pe o anume direcție fundamentală. Dotați cu o cultură generală și muzicală de excepție (Ștefan Niculescu beneficiind și de o pregătire științifică-tehnologică de specialitate în cadrul Politehnicii), cercetările lor se îndreaptă asupra unei fundamentări logico-matematice a gândirii modale și asupra unei abordări teoretice exhaustive a elementelor de sintaxă muzicală.

Ștefan Niculescu, pornind de la cercetările sale privind *heterofonia,* cu precădere în muzica lui George Enescu, cercetări întreprinse în cadrul Academiei Române, își extinde zona investigațiilor în aria generală a coordonatelor ce definesc limbajul muzical, ceea ce va duce spre elaborarea unei teorii generale și larg cuprinzătoare privind aspectul formativ al operei muzicale. Sistemul propus beneficiază de aceleași calități majore ale gândirii seriale (dodecafonice), și anume simplitatea, claritatea și indefinita aplicabilitate creativă liberă în ce privește formarea discursului muzical: principii fundamentate de *ordine*. De aceea pare oarecum inevitabil faptul că, așa cum bârfeau gurile rele, toți studenții săi deveneau treptat „heterofoniști"… (ca și „stocasticienii" de la Aurel Stroe…). Despre Niculescu se mai spunea (mai ales pe la începutul carierei sale) că înainte de a se apuca să scrie o lucrare studia întreaga literatura de gen (!).

Anatol Vieru s-a format, ca și Tiberiu Olah, în școala sovietică la Moscova, unde a beneficiat de profesori de înaltă competență și s-a afirmat totodată cu o pleiadă de larg interes de compozitori din mediul respectiv: Volkonski, Denisov, Sidelnikov și alții… Ca și Niculescu, a străbătut zone, mai bine zis, opțiuni, *accente* diferite stilistice în

https://biblioteca-digitala.ro

creație. Nu am îmbrățișat niciodată ideea „migrației" printre stiluri. Nicidecum! S-ar putea eventual vorbi despre așa ceva dacă, într-un sens total restrictiv, limitativ, ne-am referi la modul de întocmire al unui text (partitură) muzical(ă). Nu la acest nivel (de Realitate) se judecă opera muzicală: instituită, evident, de compozitor (pe care un maestru de cor îl definea ca tov. „responsabil cu partitura"!). S-ar putea spune, tot la acest nivel, că așa și este, după cum un pianist susținea că, orice s-ar spune, la pian se cânta tot cu degetele!… Drept care am considerat că, de cele mai multe ori, enorma literatură privind semiotica textului muzical privește aspectul *superficial* al formării acestuia, un „joc cu mărgelele de sticlă"(vezi Hermann Hesse). Altundeva se judecă și se *înțelege* stilul și opera muzicală: dar nu acesta este subiectul nostru aici și acum. Impulsul esențial creator-formativ, ***dezvăluitor,*** în esență, în opera muzicală, se judecă stilistic conform altor rigori – artistice, științifice, filosofice – care nu știu în ce măsură au fost abordate ca obiect (metodă) de cercetare: *inter-, poli-, trans-, etc.* disciplinar, în cultura noastră muzicologică. Deh!...

Ca și cu modalismul lui Anatol Vieru studiat cu strălucire de autor: un joc al permutărilor de obiecte asemenea în spațiul muzical omogen temperat al frecvențelor. Am afirmat adesea că nimic din studiul, chiar exhaustiv – la acest nivel – al punerii de problemă nu ne vorbește (convinge) despre *ethosul*, rezultantă a unora față de altele dintre structurile modale puse în joc. Joc, da! Impecabil! Dar?... Multă cerneală s-a risipit în acești ani scurși în jocuri și gratuități de tot felul, care raportate la un joc de **șah** – de exemplu – apar infantile. Și, mai ales, în raport cu zone suprapuse (incluse) de adâncime ale comunicării muzicale lăsate în afară… S-ar putea totuși afirma că în actualul nou mileniu câte ceva în plus s-a mai deslușit odată cu proliferarea cercetărilor hermeneutice și transdisciplinare.

Ceea ce mi se pare semnificativ este că studenții lui A. Vieru se dezvoltau în toate direcțiile în mod liber și fără a se ancora estetic în altceva decât în propriile opțiuni. Nu aș putea să mă pronunț pentru care tip de pedagog aș opta, fiind vorba despre cazuri de înaltă competență intelectuală și artistică, privindu-i pe toți cei care au format generații peste generații de învățăcei. Realitatea este că acei compozitori care le-au urmat în generația apărută după anii ´60 (născuți între 1935-1945) au primit sintetic, compact, o educație muzicală de excepție, ceea ce le-a deschis în deplinătate a libertății drum în zone încă nedefrișate ale opțiunilor creatoare. Am constatat că generațiile se cam succed și apar din 10 în 10 ani. (Ce este între nu prea contează: puteți constata și singuri…). Voi prezenta în următoarea întâlnire și această nouă serie de compozitori.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce în opera lui Vieru se instituie cu un plus de relevanță în contextul generației sale este o anume propensiune satirică către spectacolul muzical. A scris opere (de cameră) și adaptări după schițele lui Caragiale de o savoare unică. Este vorba despre acel *umor*, dat autentic inițial, imposibil de „realizat prin calcul" (adică de mimat fără har). Ceea ce Vieru vrea să facă, reușește incontestabil, ca un adevărat *Homo faber* care își deține fără greș toate resursele. Nu greșește (cu excepția, poate, a unor pretențioase lucrări din ultima perioadă, cu citate preluate de pe ici și colo). Aș fi preferat să greșească altfel: uneori o greșeală existențială, fundamentală, rezistă cultural ca un motto cu bătaie lungă, arhetipal, de ce nu ar trebui să fie. Nu este cazul lui Vieru, nici dacă ne-am referi la prima sa tinerețe: ca și Cornel Țăranu, amândoi sunt născuți în Zodia Gemenilor…

Niculescu se exprimă cu un surplus evident de *gravitate*. Apelul la ancestral – fie cultural, fie religios – îi înnobilează fiecare gest muzical, fiecare sintagmă clădită pe acel hieratic *sunet lung* generator de lumi statice în devenire, fără sfârșit. *Isoanele* sale, ca și *Aforismele după Heraclit,* se constituie în pietre de hotar în muzica românească din perioada post-belică. Iar îndreptarul său privind sintaxa muzicală cuprinde cam tot ce trebuie.

Mă voi opri aici în evocarea acestei generații care a inițiat o cotitură radicală în cultura noastră muzicală. Voi putea fi acuzat de multe omisiuni și altele… Desigur, fiecare are dreptatea lui, după cum se știe. Sau, altfel zis, toată lumea are dreptate. Așa mi-a spus cam tot în perioada la care mă refer un muzicolog demn de toată stima, **Vasile Tomescu,** care a îndeplinit zeci de ani diferite funcții politice în UCMR. A fost totodată și o salvare a ce se mai putea salva în breaslă din exigențele politice venite de sus. Cum? – prin verb și luare de cuvânt! După o oră și mai bine de zise prin ședințe, nici acum nu-mi mai pot imagina cum, se adormea copios și tovarășii veniți de la Partid erau atât de aburiți încât uitau până și de ce veniseră să ne mai „îndoctrineze"… Vasile Tomescu a fost un om bun, care s-a ferit cât a putut de excesele, fie politice, fie mafiotice, ale celor de pe acolo… Merită să-i transmitem numai gânduri bune.

https://biblioteca-digitala.ro

O metodologie a texturalismului și tipologiile aferente

Andrei C. Cozma

Încercarea elaborării metodologiei unui sistem definit prin metode componistice și moduri de organizare sonoră specifice reclamă în primul rând clarificarea noțiunii fundament de *textură*, și aceasta datorită polisemiei în care termenul se scaldă de ceva timp în scrierile muzicologice.

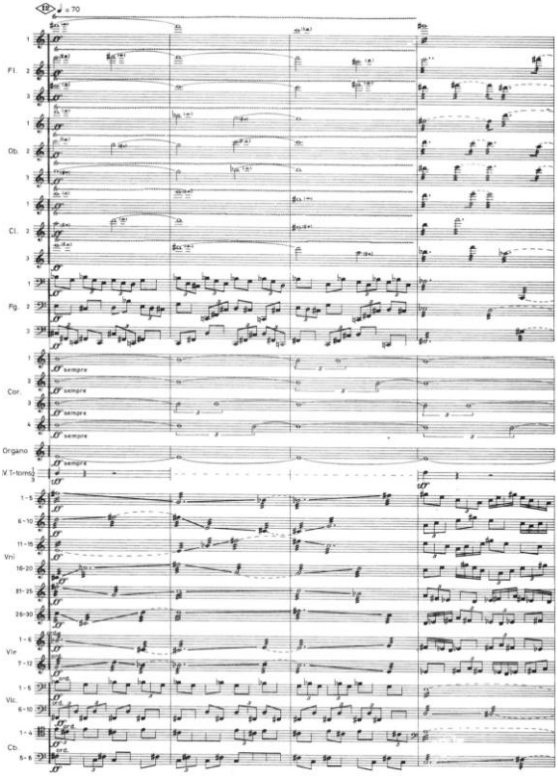
De multe ori prin termenul de textură se face o referire atributivă asupra organizării sonore sau se indică tipul acestei organizări, mai exact categoria sintactică definitorie, cazuri în care termenul este folosit cu un sens general. Dincolo de utilitatea ocazională cu care aceste înțelesuri sunt vehiculate întâlnim totuși un sens particular ce face referire tot la organizarea sonoră, însă prin care se denotă un tip aparte de structură în care sunetele și relațiile între sunete nu mai pot fi percepute individual. Acest tip de structurăapare într-un număr considerabil de compoziții și permite diferențierea și sistematizarea unui corp stilistic comun numit *texturalism*[1].

Pentru a deveni un instrument analitic operativ în cadrul unei metodologii coerente,textura trebuie în primul rând să poată fi delimitată ca element formativ al discursului muzical, determinând deci o secțiune a temporalului perceptibilă ca atare. Aceasta implicăposibilitatea apariției unor *stadii de prefigurare* sau a unor *stadii concluzive* în care elementele texturii propriu-zise sunt fie enunțate, fie recapitulate, și în care sunetele și relațiile între sunete sunt perceptibile în detaliu. Tot astfel pot să apară și punți de legătură sau alte tipuri de structuri între texturi diferite sau în interiorul aceleiași texturi, acestea fiind compuse fie din elemente muzicale derivate din textura propriu-zisă, fie dintr-un material muzical nou. Relevanța în analiză a stadiilor de prefigurare sau a celor concluzive și a punților de legătură este dată tocmai de similitudinea prin variație sau de contrastul ce apare între acestea și texturi.

[1]vezi Cozma, Andrei C., *Texturalism*, STUDIA UBB MUSICA, LVIII, 2, 2013, 73-90.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru ca textura să poată fi percepută ca o imagine sonoră individualizată cu funcție formativă și nu ca un simplu moment fugitiv este necesară diferențierea acesteia de *blocul sonor*. Deși în cadrul metodologiei texturalismului blocul sonor implică, la fel ca textura, imperceptibilitatea detaliului, și mai mult cuprinde întregul plan vertical al organizării sonore, acesta reprezintă doar un scurt fragment al discursului muzical cu rol de efect sonor ce nu poate fi confundat cu o articulație formală.

Anumite structuri vor fi păstrate în unele cazuri de la o textură la alta, asigurând o oarecare continuitate structurală și perceptivă, însă cele mai mici variații ale detaliului vor schimba semnificativ sonoritatea fragmentelor muzicale iar atunci când trecerea de la o textură la alta este însoțită de un atac sincronizat al mai multor voci, diferențierea texturilor este și mai evidentă (*Ex. 1.*).

Ex. 1. Ștefan Niculescu – Simfonia a II-a „Opus Dacicum”, reper 12, pagina 36

https://biblioteca-digitala.ro

Deși cele două texturi din *Ex. 1.* fac parte dintr-o aceeași secțiune a discursului muzical, ele sunt structurate prin conformații ritmico-melodice și fuziuni timbrale diferite, constituind din punct de vedere analitic obiecte distincte. Astfel de separări vor funcționa în primul rând carepere în analiza formală a texturalismului.

În încercarea alcăturii unei tipologii cu caracter științific trebuie urmărit în primul rând *gradul de adecvare* al caracteristicilor în funcție de care este făcută clasificarea, iar mai apoi *gradul de determinare* al acestora astfel încât fiecărei unități să îi corepundă un unic *identificator*. Deși identificatorii aleși sunt din punct de vedere structural relativi față de celelalte caracteristici, aceștia prezintă cea mai mare relevanță perceptivă sau evidențiază principii unitare de coordonare.

Conștiința auditivă primează în stabilirea caracteristicii inerente tuturor texturilor, și anume acea senzație de imperceptibilitate a detaliului ce le definește. Aceasta înseamnă că desfășurarea sonoră prezintă planuri perceptive ce nu sunt reductibile auditiv la diferitele elemente ale limbajului muzical precum melodia, ritmul sau armonia. Vom numi această caracteristică *sintonie*, cuvânt format din elementul de compunere de origine grecească *syn*, însemnând „împreună”, și latinescul *tonus*, adică „sunet”, desemnând așadar „o împreunare de sunete”. Găsim adecvat acest termen în ciuda faptului că *sintonic* este folosit cu un alt înțeles în sintagma *comă sintonică*, fiind vorba despre acea comă care face diferența dintre terța pitagorică și terța didimică sau naturală. Aici înțelesul cuvântului este „între sunete”, pe când noi îl vom folosi pentru a indica o calitate a muzicii rezultată din asocierea mai multor sunete. Ca un precedent întâlnim folosirea cuvântului *syntonistic* în 1927 de către compozitoarea Ruth Crawford Seeger (1901-1953) pentru a descrie armonia rezultată din aglomerarea rezonanței unei muzici cromatice cu ajutorul pedalei de susținere la pian, armonie ce va fi percepută ca o pânză sonoră continuă, spre deosebire de armonia segmentată a muzicii tradiționale.

În compunerea texturilor putem identifica asocieri de elemente ale limbajului muzical care permit delimitarea acestora ca formațiuni particularizate prin conținut sau mod de alcătuire. Aceste formațiuni sunt evidente la analiza unei partituri și pot deveni operative în cadrul unei analize, mai ales pentru că ele trădează travaliul componistic întreprins în realizarea texturilor și permit o disociere structurală a acestora. Diferiți autori vor teoretiza concepte asemănătoare cu diferite grade degeneralizare, dar care permit

https://biblioteca-digitala.ro

identificarea formațiunilor specifice texturalismului printre cazurile particulare.

La Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ele se confundă cu *grupurile* (*Gruppen*), termen prin care se denotă „un număr determinat de sunete conectate între ele prin afinități de proporții pentru a constitui o calitate de ordin superior”[1]. Discursul muzical este alcătuit în acest caz dintr-o colecție de astfel de grupuri cu caracteristici variate, între care existăînsă diferite relații structurale.

Tot astfel, în accepțiunea dată uneori *obiectului sonor*, diferită totuși de cea a unei simple relaționări de sunete[2] sau de cea a unui singur sunet căruia îi pot fi atribuite coordonate pe axa temporală și cea a frecvențelor, întâlnim definirea unei unități, „(sunet muzical sau zgomot) care nu mai poate fi descompusă în părți componente (nu de analiza acustică ci) de conștiința noastră auditivă”[3]. Regăsim aici sintonia ca o caracteristică principală a obiectelor sonore, caracteristică ce de altfel era comună și blocului sonor deja amintit, însă spre deosebire de blocul sonor, obiectul sonor nu este prin definiție constrâns la a determina o secțiune integrală în planul vertical al organizării sonore, ca atare putând echivala la nivel structural atât cu textura, cât și cu formațiunile constitutive ale acesteia.

O ultimă analogie apare între formațiunile texturalismului și *ferestrele muzicale* teoretizate de Dan Dediu (n. 1967)[4]. Ferestrele muzicale reprezintă unități omogenizate prin relaționări ale parametrilor sonori sau de ordin arhitectonic, ca în cazul grupurilor lui Stockhausen, și prin apelul la resurse comune în alcătuire, precum scări muzicale sau formule ritmice. Datorită caracterului generalizant al teoriei, ferestrele muzicale se identifică cu formațiunile avute în

[1] Albèrta, Philippe, *Modernité II. La forme musicale*, p. 235, în *Musiques: Un Encyclopédie pour le XXIe siécle*, vol. 1 – *Musiques du XXe siécle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, ACTES SUD, Paris, 2003, apud Stockhausen, Karlheinz, *Gruppenkomposition: Klavierstück I*, în *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, DulMont, Cologne.

[2] Schönberg declară că el „poate privi la o melodie la fel ca la o pălărie: din față, din spate, de sus, din lateral etc., referindu-se la faptul că un șir de sunete direct, recurent, răsturnat etc., pentru el reprezintă același „obiect sonor””, Cezar, Corneliu, *introducere în sonologie*, Editura Muzicală, București, 1984, 78.

[3] Sava, Iosif, *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1991, 77.

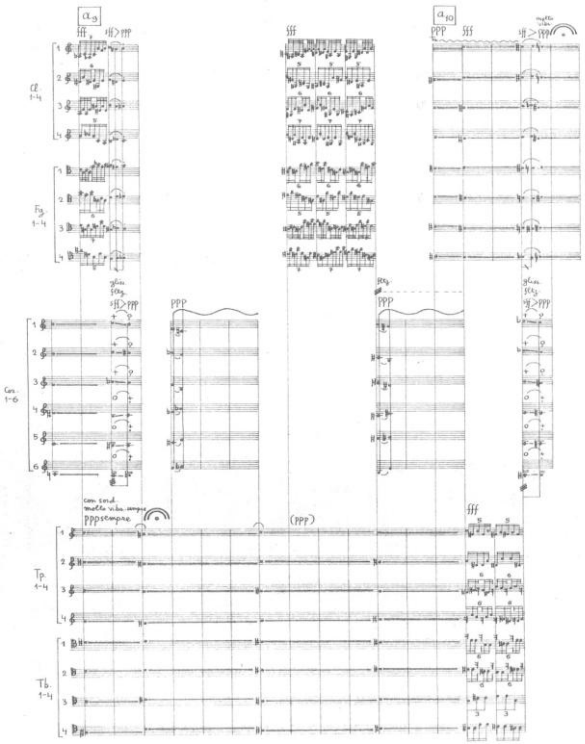
[4] vezi Dediu, Dan, *O teorie a „ferestrelor” muzicale*, Universitatea Națională de Muzică din București, 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

vedere în cazul unor compoziții texturaliste, fapt pentru care, pe lângă expresivitatea termenului, alegem denumirea de ***fereastră*** în elaborarea metodologiei texturalismului pentru a desemna respectivele formațiuni ce vor compune texturile muzicale.

Considerarea ferestrei ca un element formal individualizat ce se poate detașa din cadrul texturii în vederea unei recompuneri analitice este necesară, așa cum era și introducerea noțiunii de sintonie și clarificarea conceptului de textură, tocmai în vederea obținerii unui instrumentar analitic suficient, clar și potrivit.

Indiferent de complexitatea texturilor, și datorită sintoniei, identificarea auditivă a ferestrelor va fi relativă la pregnanța fiecăreia dintre ele. Acestea vor putea fi însă distinse cu o mai mare ușurință pe partitură datorită frecventelor strategii componistice prin care fiecărui grup orchestral îi este atribuit câte o fereastră (*Ex. 2.*). În lipsa unei astfel de strategii este necesară o analiză atentă pentru a determina existența unor corelații apte de a delimita ferestre distincte.



Ex. 2. Ștefan Niculescu – Hétéromorphie, A2, pagina 2

https://biblioteca-digitala.ro

Un prim criteriu al diferențierii ferestrelor este prezența sau lipsa caracterului sintonic. Ferestrele care nu prezintă un caracter sintonic, deci în care ritmurile, liniile melodice sau înlănțuirile armonice sunt încă perceptibile, vor fi numite *ferestre secundare*. Acestea corespund în mare măsură ferestrelor muzicale din teoria lui Dan Dediu și nu vor avea relevanță decât atunci când vor determina texturi sintonice prin compunerea cu alte ferestre sau în stadiile de prefigurare sau concluzive, ori în momentele de legătură sau de intermitență ce pot să apară între texturi sau în cadrul texturilor. Atât ferestrele secundare cât și cele sintonice vor fi caracterizate de diferitele procedee componistice folosite în alcătuirea lor. În compunerea texturilor pot să apară de asemenea diverse semnale sau alte evenimente sonore continue sau fragmentare de tip monodic care nu pot fi considerate ferestre din cauza unei lipse de asocieri de elemente.

Înainte de expunerea celor patru identificatori în baza cărora este realizată tipologia ferestrelor sintonice menționăm că aceștia devin determinanți ai celor patru tipuri de ferestre în urma unei serii de constrângeri și în funcție de pregnanța imanentă fiecăruia.

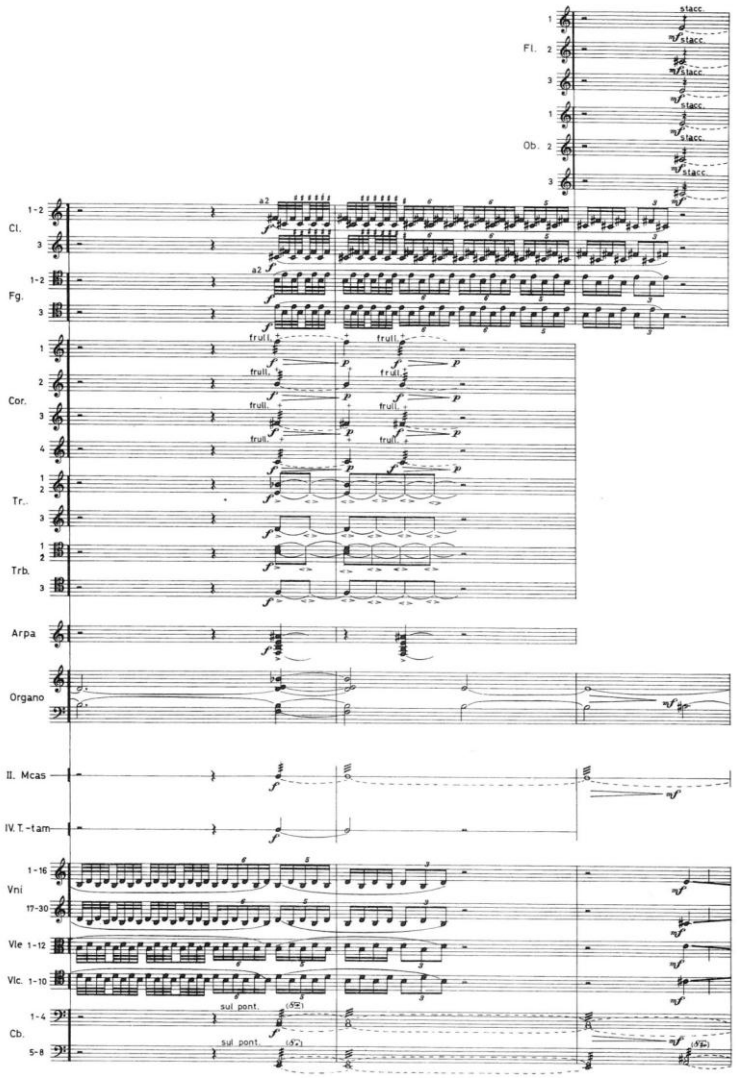
Cel mai pregnant identificator este *procesul*, fiind urmat de *repetitivitate* și de *prolongație*. Cel de-al patrulea identificator este *sintetismul* sau eterogenitatea, înțelegând prin acesta lipsa unei unități perceptive pregnante asemănătoare cu cea a celorlalți identificatori. Ordinea enumerării celor patru identificatori, fiind după cum am văzut corelată cu pregnanța asociată acestora, funcționează ca una dintre constrângeri, prin ea fiind stabilită o ierarhizare față de care se va putea realiza cu un oarecare grad de exigență tipologia ferestrelor.

Cele patru tipuri de ferestre pe care acești identificatori le determină sunt: *fereastra procesuală, fereastra liniară, fereastra statică* și *fereastra sintetică*. Acestea sunt ferestrele sintonice specifice texturalismului, însă identificatorii lor pot să apară și în lipsa sintoniei, configurând prin urmare ferestre secundare.

Fereastra procesuală este caracterizată de un proces variațional de natură ritmică sau melodicăce se desfășoară în paralel în cadrul tuturor vocilor, chiar dacă nu identic, conferind ferestrei un caracter gradual ce este perceptibil.

Procesul ritmic se manifestă printr-o aglomerare sau rarefiere ritmică treptată a fiecărei voci, efectul perceputfiind independent de celelalte elemente ale limbajului muzical ce apar în cadrul ferestrei. Aceasta înseamnă că în ciuda apariției altor identificatori precum repetiția,caracteristica definitorie a ferestrei rămâne procesul. În *Ex. 3.*

https://biblioteca-digitala.ro

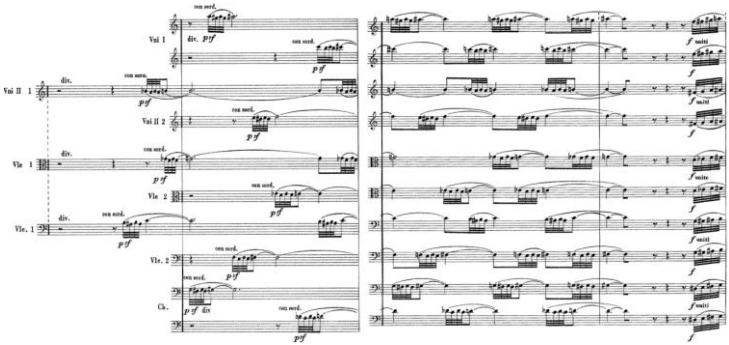
observăm două ferestre procesuale, prima la viori, viole și violoncele iar cea de-a doua la clarinete și fagoturi, ambele particularizate de un proces de rarefiere ritmică.

Ex. 3. Ștefan Niculescu – Simfonia a II-a „Opus Dacicum”, reper 20, pagina 55

https://biblioteca-digitala.ro

Procesul melodic poate să apară fie sub forma unei contractări sau expansiuni intervalice treptate, fie sub forma unei secvențe. Spre deosebire de procesul ritmic, cel melodic este dependent de ritm, mai exact, pentru ca procesul melodic să poată fi perceput, ritmul trebuie să devină un suport stabil deoarece efectul unei transformări melodice se evidențiază mult mai greu decât cel al unei transformări ritmice într-o fereastră sintonică. Desfășurarea ritmică nu trebuie să fie însă redusă la izoritmie, aceasta putând să prezinte un anumit grad de varietate sau chiar un proces concomitent cu cel melodic, atâta timp cât este asigurată o minimă continuitate structurală.

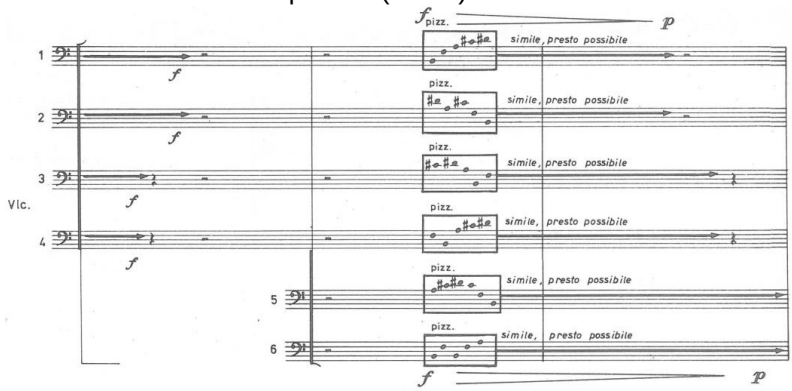
Procesuală poate fi și augumentarea sau diminuarea unor formule ritmico-melodice prin diferite procedee, însă pentru ca acestea să poată fi confundate cu identificatorul ferestrei procesuale este necesară o conlucrare înspre împlinirea unei senzații generale de gradualitate.

Procesul se regăsește nu doar pe palierele melodiei sau ritmului, ci și pe cel al desfășurării temporale, cel mai reprezentativ exemplu al unui astfel de proces fiind procedeul imitației. Prin simpla contrapunere a mai mult de două voci distincte ritmul și melodia își pierd individualitatea, caracterul structurii polifonice tinzând astfel înspre sintonie, însă schimbarea sau susținerea armoniei rămâne perceptibilă, și, mai mult, este evidențiată tocmai de lipsa celorlalte repere auditive. Astfel de ferestre procesuale vor fi considerate ferestre secundare, însă atunci când imitația este folosită în lipsa unui substrat armonic perceptibil, spre exemplu prin susținerea unor clustere sau atunci când complexitatea armonică nu permite diferențieri, ferestrele procesuale devin sintonice (*Ex. 4.*).

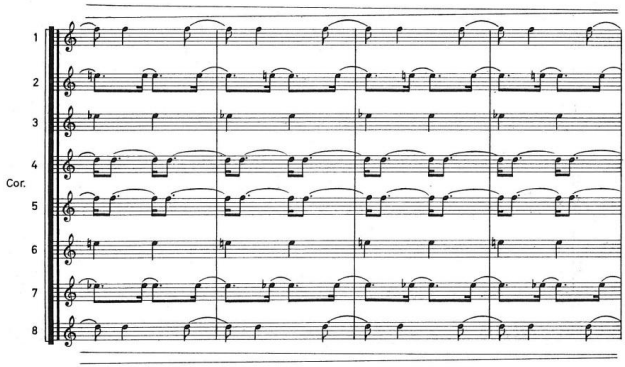


Ex. 4. Liviu Glodeanu – Concert pentru flaut și orchestră, reper B, paginile 6 și 7

https://biblioteca-digitala.ro

Fereastra liniară este caracterizată de repetitivitatea unor formule ritmico-melodice notate fie strict, fie proporțional prin încadrarea lor în casetes au bucle repetitive. Este numită liniară datorită posibilității de a reprezenta geometric variația acesteia printr-o dreaptă conjunctivă, ceea ce se și întâmplă de altfel în partitură în cazul folosirii casetelor repetitive (*Ex. 5.*).

Ex. 5. fragment: Liana Alexandra – Concert pentru flaut, violă și orchestră de cameră, reper 210, pagina 41

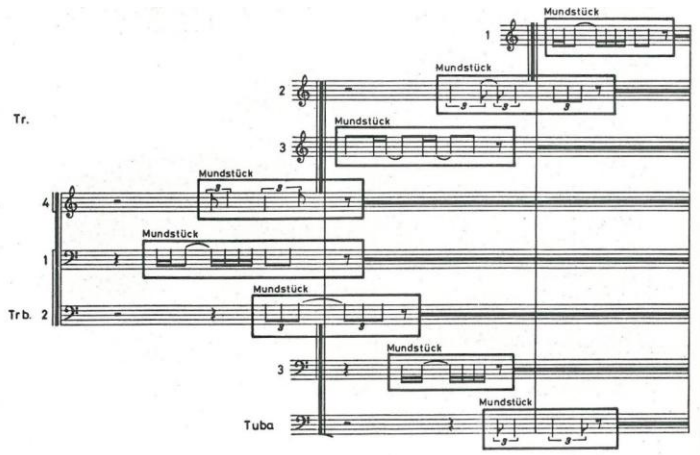
Operând în baza constrângerilor deja amintite întâlnim câteva cazuri ce trebuie exemplificate. Primul este acela în care fiecare voce a ferestrei va susține o înălțime și un ritm constant. Repetitivitatea se manifestă aici doar la nivelul ritmului, fiind totuși suficientă pentru a contura o fereastră cu caracter perceptibil liniar, mai ales atunci când raportul ritmic dintre voci rămâne constant (*Ex. 6.)*.



Ex. 6. fragment: Mihai Moldovan - Tulnice, reper 5, pagina 29

https://biblioteca-digitala.ro

Există de asemena posibilitatea repetării unei unități formată din sunete cu înălțime nedeterminată, caz în care pregnanța ritmică este iarăși suficientă, mai ales atunci când vocile care formează fereastra apar treptat astfel încât fiecare unitate ce este supusă repetiției să se poată impune perceptiv înainte de stadiul aglomerării sintonice (*Ex. 7.*).



Ex. 7. fragment: Liviu Glodeanu – Simfonii pentru instrumente de suflat, măsura 133, pagina 42

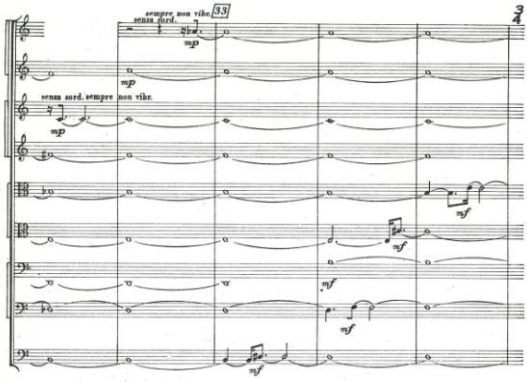
Cel de-al doilea caz în care este impusăefectuarea unei constrângeri are în vedere lungimea unității supuse repetiției. Aceasta trebuie să fie relativ scurtă și, ca atare, să aibă o anumită pregnanță pentru ca repetarea ei să poată fi percepută ca identificator al ferestrei liniare, în caz contrar fiind promovat caracterul eterogen al ferestrei sintetice.

Atunci când unitățile repetitive ale unei ferestre liniare nu prezintă afinități structurale este necesar ca cel puțin prin trimbru acestea să fie omogenizate.

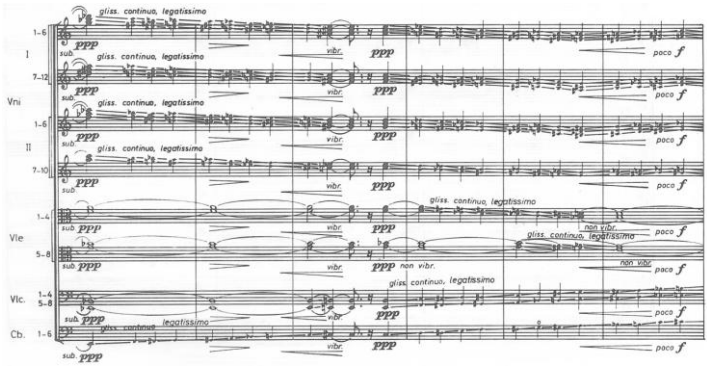
Fereastra statică este fereastra a cărei particularitate este dată de susținerea unui conglomerat sonor, identificatorul acesteia fiind prolongația (*Ex. 8.*). Aici poate să apară confuzia între fereastra statică și acord, însă dacă prin acord se înțelege o simultaneitate de sunete cu efect armonic decelabil, fereastra statică presupune tocmai lipsa acestuia. Demarcația dintre cele două rămâne însă subiectivă iar

https://biblioteca-digitala.ro

prolongația ca identificator poate să apară și în cadrul unor ferestre statice secundare, deci purtătoare de sens armonic.

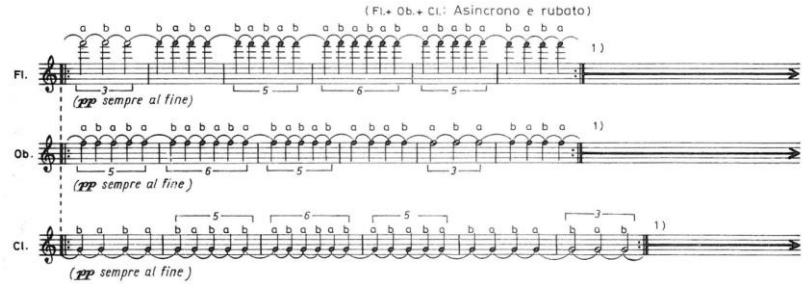


Ex. 8. Dan Constantinescu – Concert pentru pian și orchestră de coarde, măsura 31, pagina 41

Prolongația sunetelor nu trebuie să fie însă redusă la susținerea strictă a unei singure înălțimi, ci prin aceasta se înțelege mai degrabă menținerea continuă a unui sunet fără apariția unor intermitențe ritmice. Astfel pot să apară ferestre statice în care prolongația este susținută prin glissando, și mai mult decât atât, glissando-ul nu trebuie să fie uniform, unidirecțional sau similar la toate vocile (*Ex. 9.*). Este important însă ca schimbările de sens să nu se producă prea frecvent, promovând ca atare diversitatea, sau acestea să nu fie sincronizate astfel încât rezultatul sonor să se apropie mai mult de o pulsație ritmică decât de o prolongație.

Ex. 9. două ferestre statice separate de o pauză, Fragment: Adrian Pop – Etos I, măsura 69, pagina 14

https://biblioteca-digitala.ro

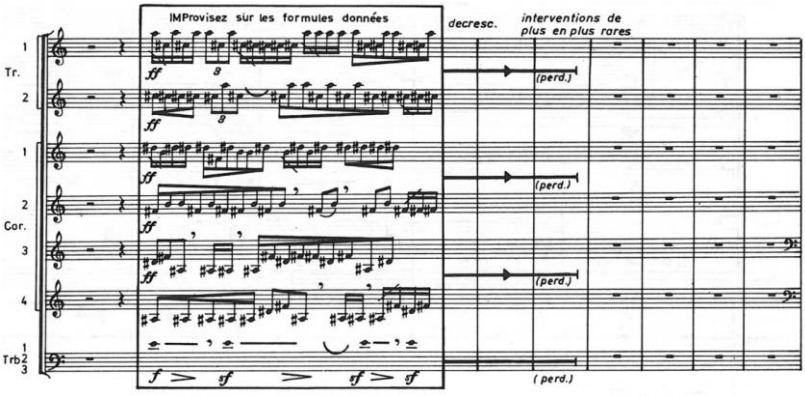
Prolongațiile pot fi de asemenea variate prin tril, vibrato sau alte procedee al căror efect nu contravine senzației de susținere, precum schimbarea degetației (*Ex. 10.*) sau alte tehnici instrumentale al căror scop este doar de a altera culoarea timbrală a sunetului ținut. Tot astfel pot să apară variații ritmico-melodice inițiale sau finale, dar și mediene atunci când acestea au loc rar și nu sunt pregnante, deci nu dereglează statutul identificatorului.



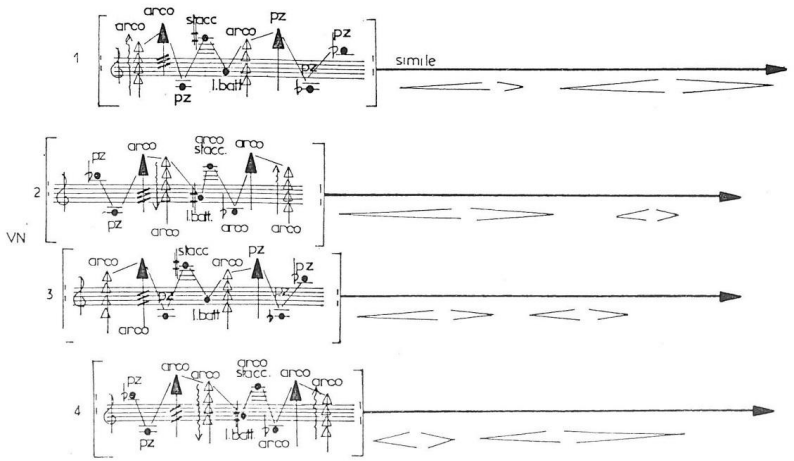
Ex. 10. Fragment: Ștefan Niculescu – Eterofonii pentru Montreux, măsura 366, pagina 27

Fereastra sintetică are ca identificator eterogenitatea, însă pentru a constitui o formațiune individualizată este nevoie ca cel puțin un element de limbaj muzical sau parametru sonor să fie comun între voci. De cele mai multe ori acest element comun este timbrul, el fiind minimul necesar în delimitarea ferestrelor sintetice. Diversele formule ritmice sau melodice care pot să apară ca elemente comune între voci trebuie să nu contureze împreună niciunul dintre ceilalți identificatori. Deși ritmul și intervalica ferestrei sintetice din *Ex. 11.* sunt supuse improvizației, formulele ce apar sunt comune tuturor vocilor și în pluseste indicată șirepetiția în cadrul fiecărei voci.

Cu toate acestea fereastra promovează diversitatea, ea având un caracter sintetic datorită faptului că formulele ritmico-melodice ce o compunnu sunt sincronizate și ceilalți trei identificatori lipsesc. Deși întâlnim aici repetiția și chiar dacă aceasta nu ar fi supusă improvizației, materialul muzical al fiecărei voci este prea extins pentru a avea pregnanța necesară determinării unei ferestre liniare.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 11. Fragment: Myriam Marbé – Concert pentru saxofon și orchestră, măsura 21, pagina 49

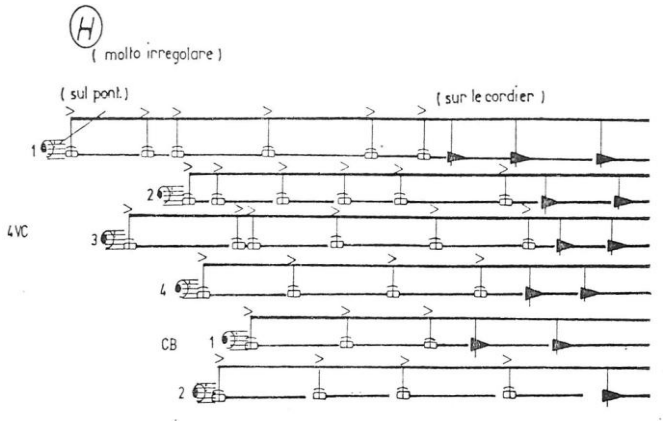
Varietatea posibilă în cadrul ferestrelor sintetice face ca limita dintre ele și celelalte ferestre să fie deseori greu de precizat. Sintetismul poate să apară și în cadrul unor casete repetitive scurte de tip liniar, fapt pentru care efectul global al eterogenității va fi mai accentuat decât pregnanța repetitivității (*Ex. 12.*).



Ex. 12. Fragment: Iancu Dumitrescu – Aulodie mioritică, reper N, pagina 24

https://biblioteca-digitala.ro

În cazul în care prolongația unor sunete este prea scurtă și trecerea de la un sunet la altul nu este continuă, ferestrele cu aparență statică primesc caracter sintetic. Tot astfel se întâmplă atunci când apare o simplă accentuare variată a unor sunete susținute (*Ex. 13.*).

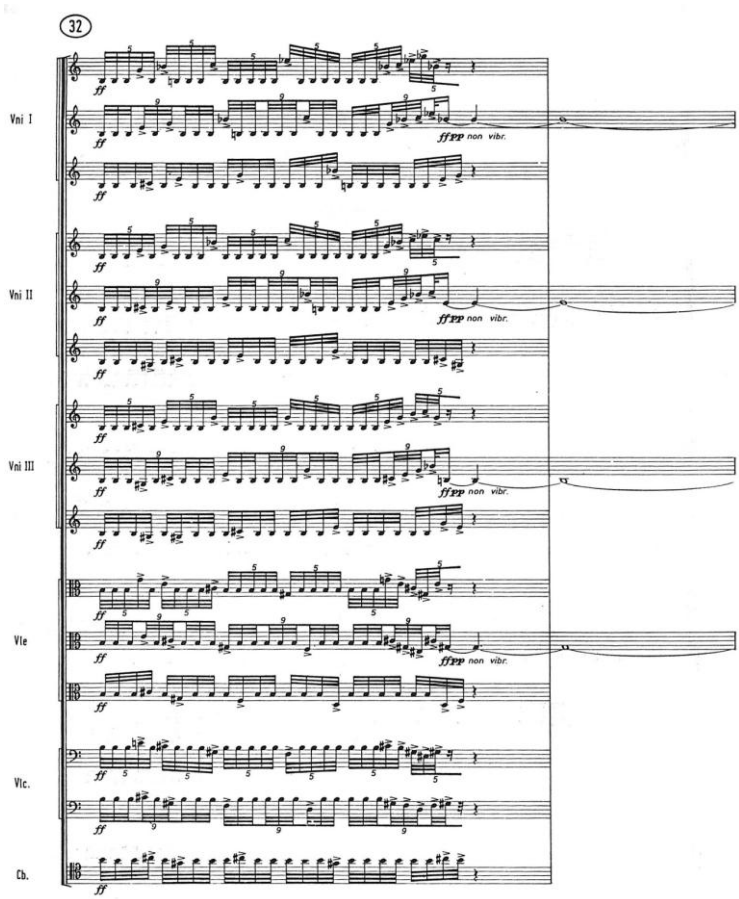


Ex. 13. Iancu Dumitrescu – Aulodie mioritică, reper H, pagina 13

Atunci când o fereastră determină întregul plan vertical al unei organizări sonore aceasta se va numi ***fereastră acsintonică***, cuvânt format prin prefixarea cu elementul de compunere de origine latină *acsi*, însemnând „ca și”. Ferestrele acsintonice vor fi prin definiție întotdeauna sintonice iar clasificarea lor se va face în baza celor patru identificatori ce determinau cele patru tipuri principale de ferestre sintonice. Deoarece acest tip de fereastră prezintă o unitate perceptivă de tip sintonic contrastantă față de eterogenitatea texturilor compuse din mai multe ferestre, ea se va evidenția ca identificator în dezvoltarea tipologiei texturilor. Putem observa o fereastră acsintonică procesuală în *Ex. 4.*, una statică în *Ex. 8.* iar în *Ex. 14.* o alta sintetică.

Mai preluăm din teoria ferestrelor muzicale de Dan Dediu o seamă de termeni sugestivi ce ne vor folosi analizei curentului texturalist. Primii doi sunt termenii de *fereastră deschisă* și *fereastră închisă*, înțelegând prin aceștia intrarea treptată sau retragerea treptată a vocilor din structura ferestrei (vezi *Ex. 4., Ex. 7.* și *Ex. 13.* pentru ferestre deschise). Deschiderile și închiderile ferestrelor pot să aibă loc fie treptat, fie în faze atunci când sunt implicate mai multe voci sincronizate (vezi *Ex. 15.* pentru închideri în trepte cât și în faze).

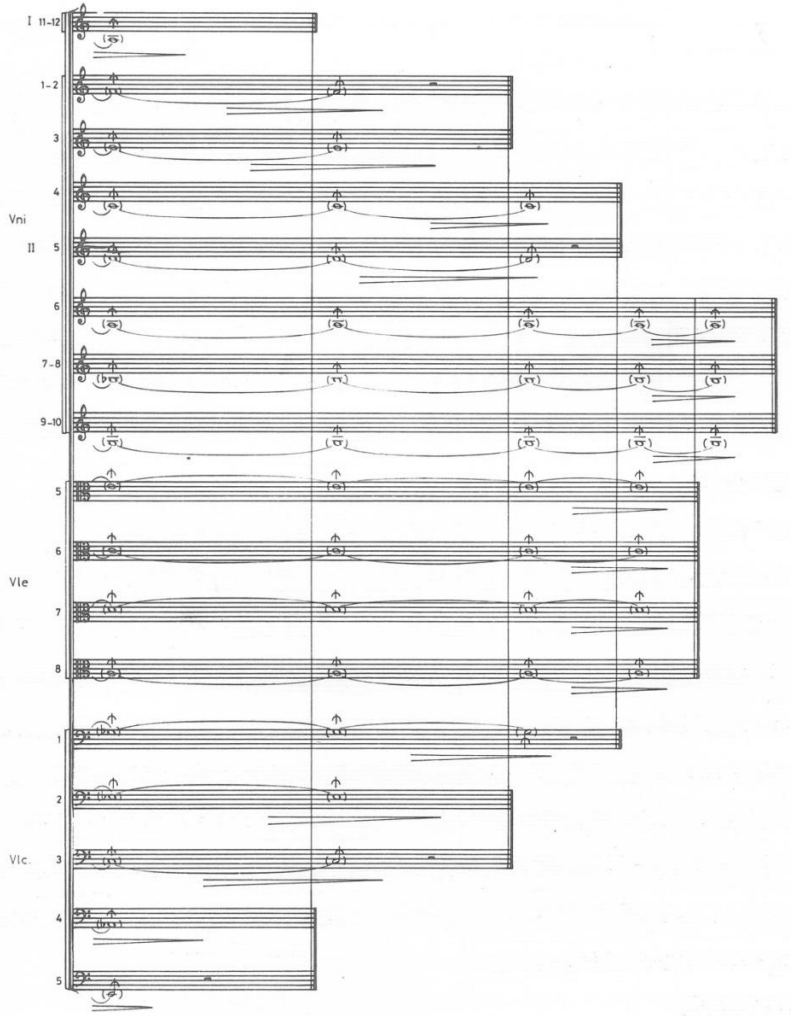
https://biblioteca-digitala.ro



Ex. 14. Tiberiu Olah – Armonii 4, reper 32, pagina 23

Ceilalți doi termeni pe care îi vom prelua sunt *nodul formal* și *racordul*. Nodul formal este caracteristic ferestrelor liniare saucelor statice și reprezintă fie schimbarea unității repetitive în cadrul ferestrelor liniare, cu condiția păstrării unei minime identități astfel încât să fie asigurată continuitatea, fie schimbarea sunetului susținut în cadrul ferestrelor statice, cu condiția ca schimbarea să se încadreze organic în fluxul sonor continuu al formațiunii (vezi *Ex. 8.* pentru noduri formale într-o fereastră statică).

https://biblioteca-digitala.ro



Ex. 15. Fragment: Adrian Pop – Etos I, măsura 251, pagina 46

https://biblioteca-digitala.ro

Nodul poate să apară și în cadrul ferestrelor procesuale atunci când continuitatea procesului este momentan întreruptă și apare deci un salt înspre o altă treaptă a acestuia.

Racordul apare la trecerea de la o fereastră la alta, prin urmare în lipsa continuității ce caracteriza nodul formal. Dacă nodurile formale fac parte din structura ferestrelor și ca atare contribuie la identificarea strategiei componistice folosite, racordurile vor funcționa în primul rând ca repere analitice. Nodurile și racordurile pot urma aceleași procedee de deschidere sau închidere precum ferestrele și, de asemenea, permit diversificarea prin intercalarea unor formule ritmico-melodice sau pauze.

Ferestrele structurate cu ajutorul nodurilor formale vor fi numite *ferestre dinamice* (vezi *Ex. 8.*).

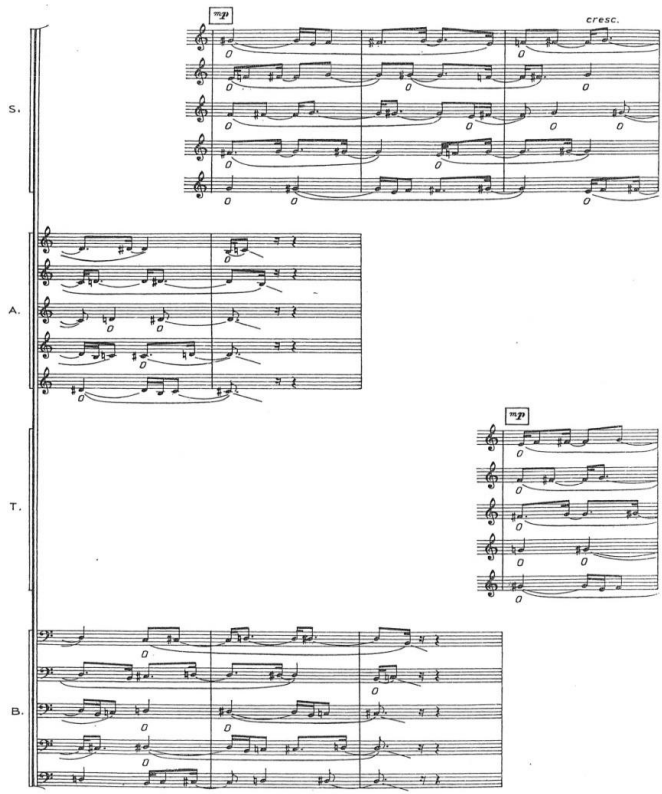
Spre deosebire de cele patru categorii sintactice cunoscute, și anume monofonia, polifonia, omofonia și heterofonia, textura se prezintă ca un fenomen sintactic de ordin superior ce nu poate fi redus la un model unic inductiv. Textura nu implică deci o schemă legică a organizării sonore, dar poate cuprinde oricare din legile specifice celor patru categorii.

În baza sintaxei abstracte înțeleasă ca „fundament al gândirii formative în muzică”[1], în care relațiile dintre diferitele evenimente sonore determină fenomene sintactice care nu depind de natura acestor evenimente, putem distinge, prin optica maselor sonore,trei tipuri de texturi asociate celor trei fenomene sintactice multivocale.

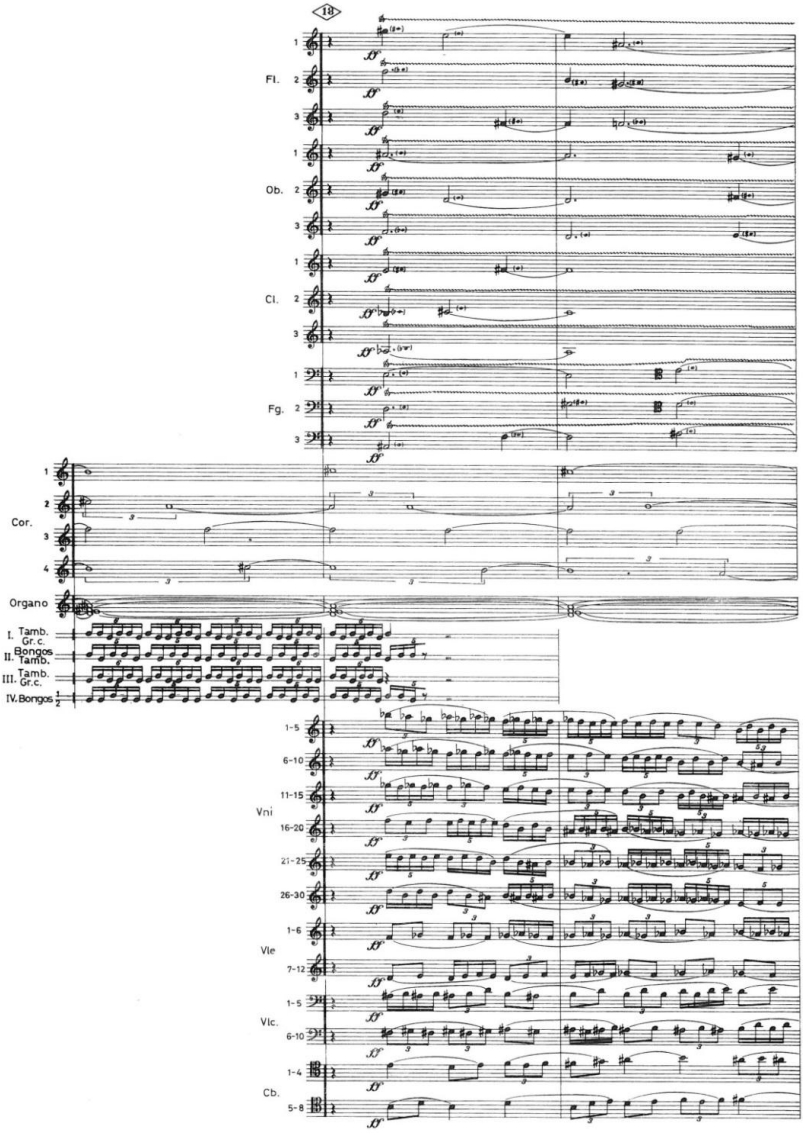
Fenomenul sintactic monofonicrelevă posibilitatea substituirii melodiei particularizante cu o structură determinată de un unic plan perceptiv, adică o structură ce nu permite disocierea perceptivă a sunetelor sau a relațiilor dintre sunetele constituente, însă în baza acestui raționamet monofonia poate ficonfundată cu orice tip de textură sintonică atâta timp cât aceasta prezintă doar un plan perceptiv.

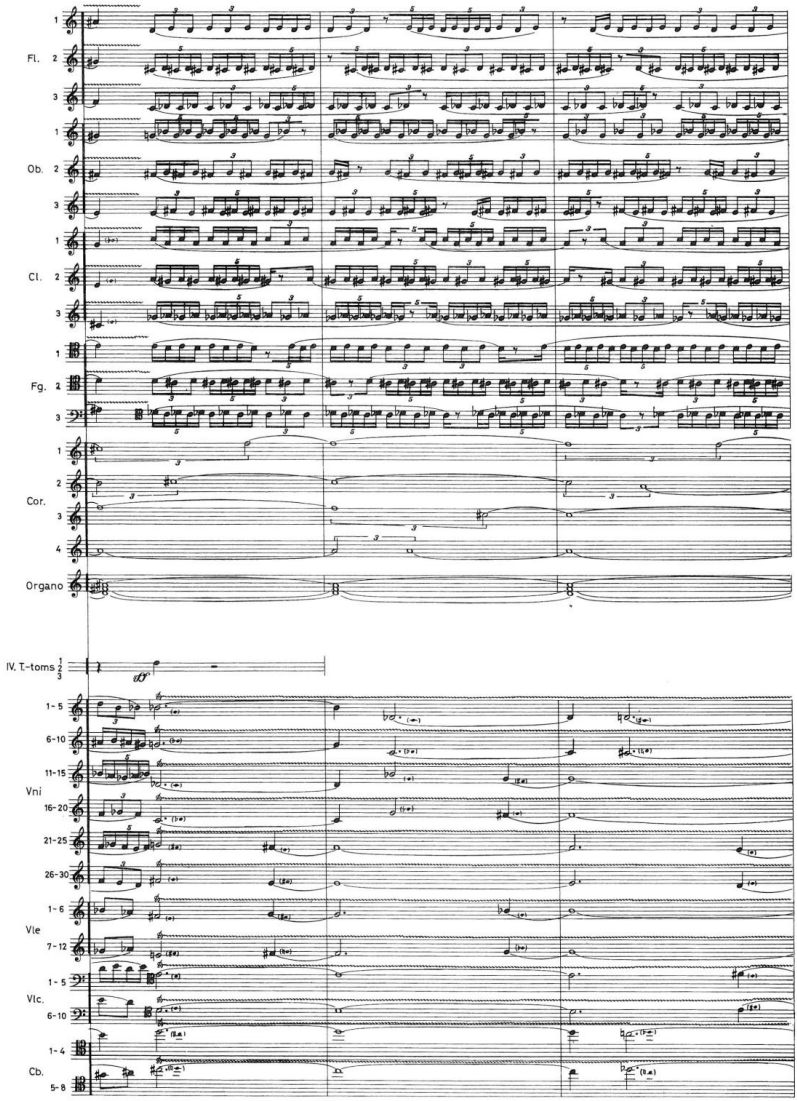
La fel poate fi spus și despre polifonie, deoarece,prin prisma sintaxei abstracte, orice textură este formată dincel puțin câteva voci distincte aflate într-un raportde dependență. Concepția polifonică tradiționalăbazată pe relaționarea mai multor melodii poate fi încă regăsită în structurarea ferestrelor sintonice (*Ex. 16.*), însă nu ea va fi identificatorul ceva determina tipul respectiv de textură.

[1]Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, 279.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 16. Mihai Moldovan – Obârșii, II, pagina 18

În schimb, fenomenul sintactic polifonic esențializat sub forma imitației aplicată la nivelul organizării sonore va condiționa stabilirea tipului de *textură polifonică* specific texturalismului. Textura din *Ex. 16.* este așadar polifonică nu datorită polifoniei melodice interne, ci datorită imitației ce apare între cele patru ferestre sintetice ce o compun. În *Ex. 17.a.*și *Ex. 17.b.* putem observa o textură polifonică determinată de ranversarea celor două ferestre extreme, fereastra statică din primul exemplu trecând în cel de-al doilea la corzi, iar cea sintetică la suflători. În cele două exemple apare de asemenea la corni continuarea aceleașifereastre staticece a fost exemplificată ca element de legătură între cele două texturi din *Ex. 1.*.

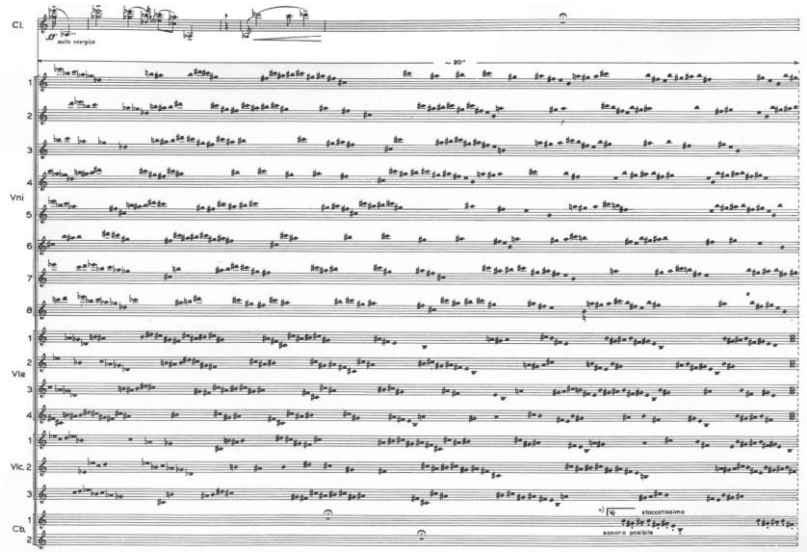
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 17.a. Ștefan Niculescu – Simfonia a II-a „Opus Dacicum”, reper 13, pagina 39

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 17.b. Ștefan Niculescu – Simfonia a II-a „Opus Dacicum”, reper 13, pagina 40

https://biblioteca-digitala.ro

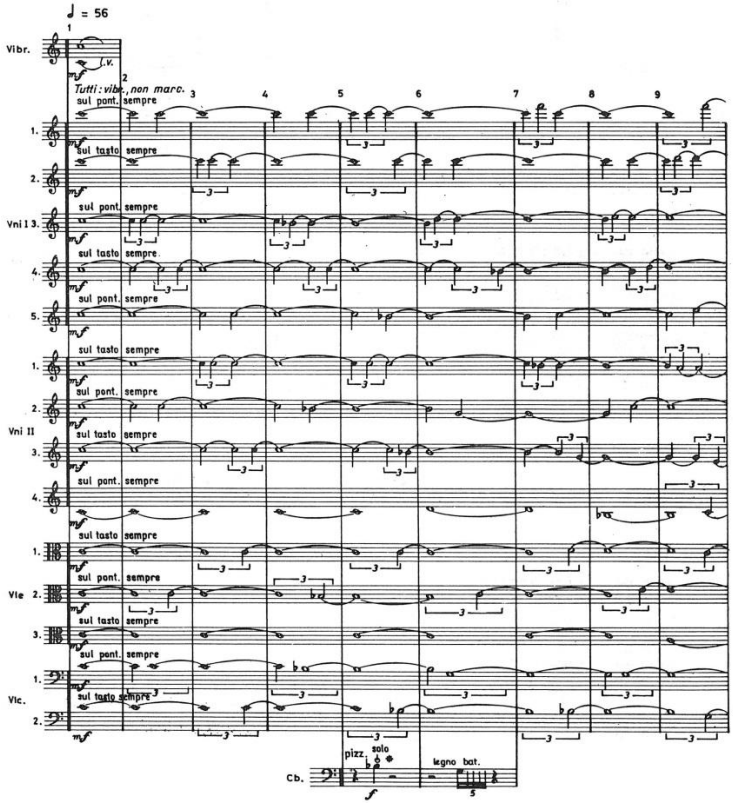
Omofonia înțeleasă ca fenomen sintactic înseamnă suprapunerea unui plan perceptiv principal deasupra unui altuia secundar, cu rol de acompaniament.

Textura omofonică poate să apară prin urmare în cadrul texturalismului atunci când fie doar planul secundar, fie ambele planuri sunt structuri sintonice, cu condiția ca subordonarea dintre planuri să rămână perceptivă și deci să nu aibă loc o fuzionare a acestora într-o structură percepută unitar (*Ex. 18.*).



Ex. 18. Aurel Stroe – Concert pentru clarinet și orchestră, reper 3, pagina 6

În ceea ce privește *textura heterofonică*, este suficientă doar plasarea fenomenului sintactic heterofonic în zona aglomerării (vezi *Ex. 14.* și *Ex. 19.*), ceea ce înseamnă că sintonia se prezintă ca un caz particular al heterofoniei.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 19. Ștefan Niculescu – Sincronie II, începutul, pagina 3

Dacă textura polifonică, textura omofonică și textura heterofonică formează un prim grup al tipologiei texturale în care clasificarea se face în baza extinderii unor principii sintactice, cel de-al doilea grup este determinat în funcție de ferestrele constitutive și cuprinde patru tipuri. După cum vom vedea însă, o textură poate să

https://biblioteca-digitala.ro

facă parte din ambele grupuri deoarece criteriile clasificării vizează aspecte diferite.

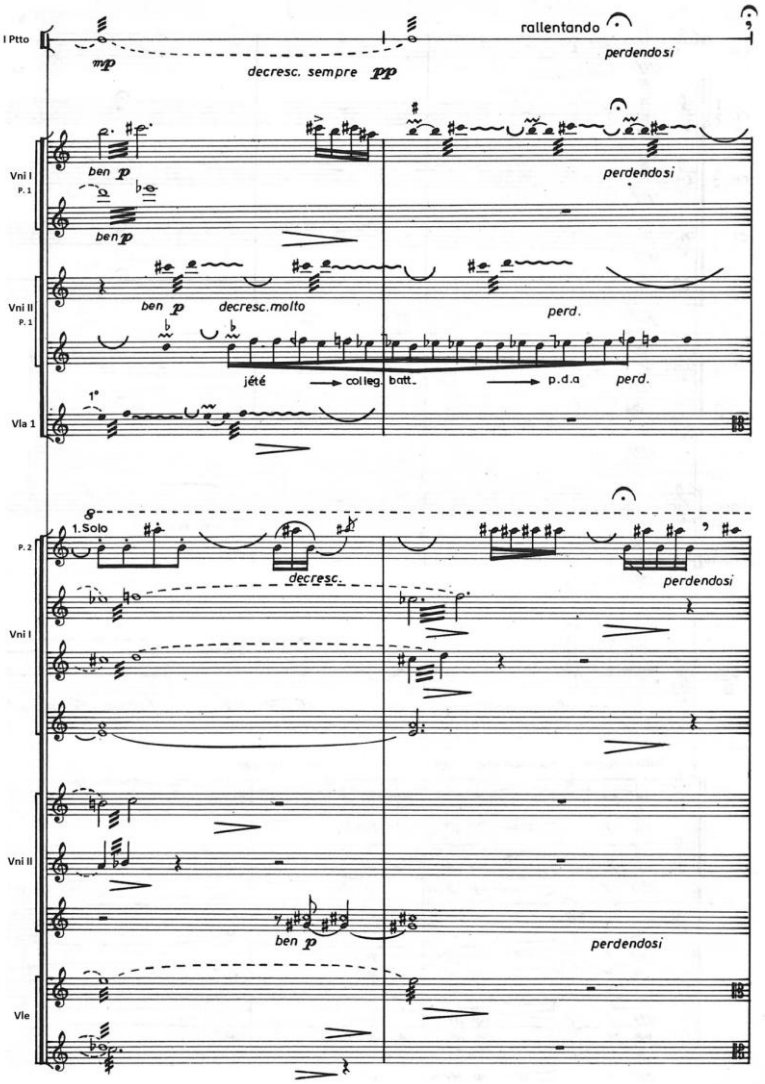
Textura unitară este textura formată dintr-o singură fereastră acsintonică, aceasta putând fi ori procesuală, liniară sau statică, ori sintetică atunci când între diferitele elemente ale limbajului muzical ce o compun există o minimă relaționare. În *Ex. 4.* putem observa o textură unitară formată dintr-o fereastră acsintonică procesuală, în *Ex. 8.* dintr-o fereastră acsintonică statică iar în *Ex. 12.* un fragment dintr-o alta formată dintr-o fereastră acsintonică sintetică. Textura omofonică din *Ex. 18.* și texturile heterofonice din *Ex. 14.* și *Ex. 19.* sunt toate texturi unitare deoarece sunt formate fiecare din câte o fereastră acsintonică pe lângă care mai apar evenimente sonore de tip monodic în *Ex. 18.*sau semnal în *Ex. 19.*.

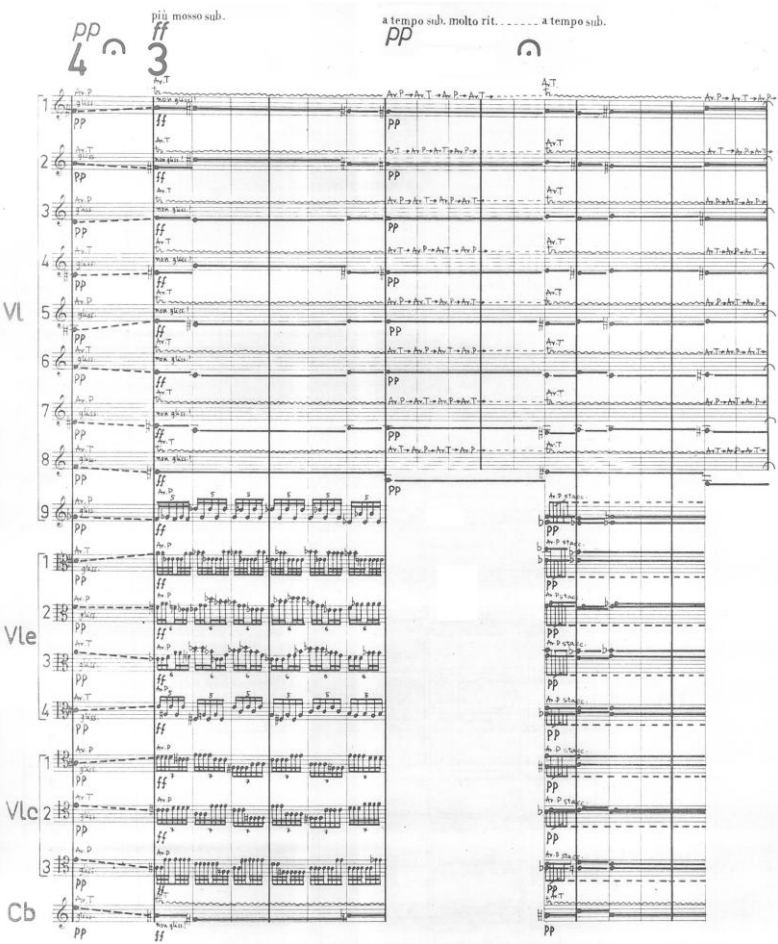
Textura compusă este caracterizată de suprapunerea a cel puțin două ferestre distincte. În *Ex. 1.* și *Ex. 17.* întâlnim texturi compuse în care ferestrele suprapuse sunt de tipuri diferite, pe când în *Ex. 16.*apare o singură fereastră la toate cele patru tipuri de voci. Fiind supusă imitației și datoriă diferențierii prin timbru, cele patru ipostaze ale ferestrei sunt percepute separat și ca atare textura pe care o formează este o textură compusă.

Textura eterogenă este textura formată dintr-un material muzical eterogen ce nu poate închega niciun tip de fereastră, nici măcar acsintonică, deoarecelipsește orice relaționare care să permită aceasta (*Ex. 20.*).

Textura tranzientă este definită de o alternanțăîntre stadii sintonice unitare și stadii sintonice compuse sau eterogene, cu condiția existenței unei continuități structurale. Această continuitate este asigurată fie prin păstrarea unei ferestre ca suport de la o tranziție la alta, însemnând că în stadiul unitar acesteia îi este atribuit întreg planul perceptiv, pe când în celelalte stadii devine doar un element de compunere (*Ex. 2., Ex. 3.*și *Ex. 21.*), fie prin alternarea concretă a unor structuri compuse din mai multe ferestre cu alte ferestre acsintonice.Continuitatea dintre stadiile unitare și cele compuse depinde în cel de-al doilea caz de identitatea prin variație a structurilor. Caracteristica texturii tranziente este dată de pendularea perceptivă provocată de alternanța ce o definește.

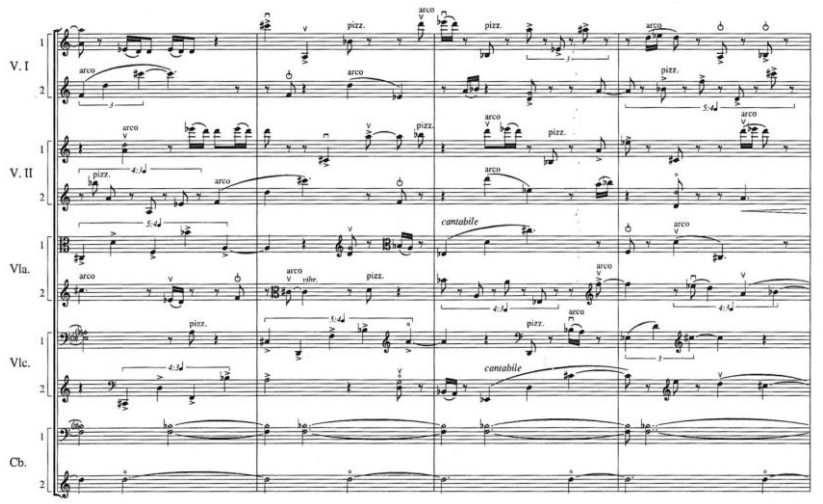
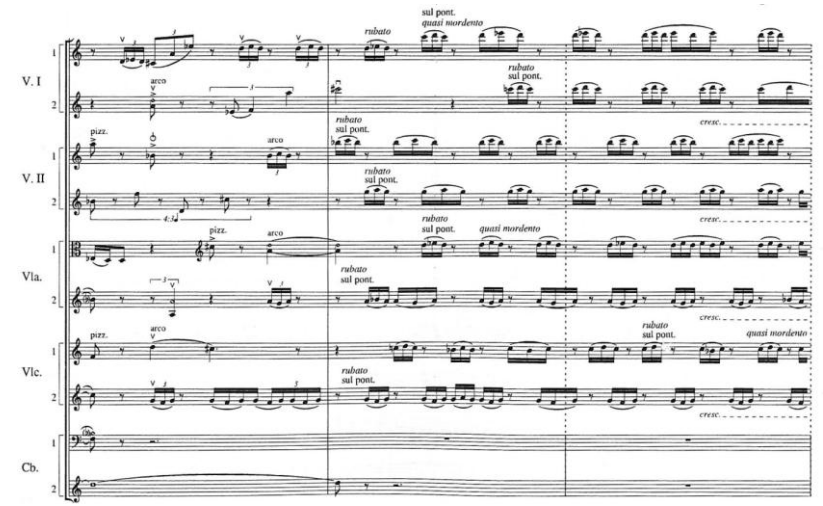
Metodologia texturalismului nu poate fi completă fără introducerea a doi termeni ce vor caracteriza atât ferestrele, cât și texturile. *Transformabilitatea* și *progresivitatea* vor defini astfel două aspecte ale texturalismului, unul centrat pe nivelul structural, iar celălalt pe cel perceptiv.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 20. Myriam Marbé – Concert pentru saxofon și orchestră, măsura 61, pagina 29

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 21. Ștefan Niculescu – Formants, formant III, pagina 1

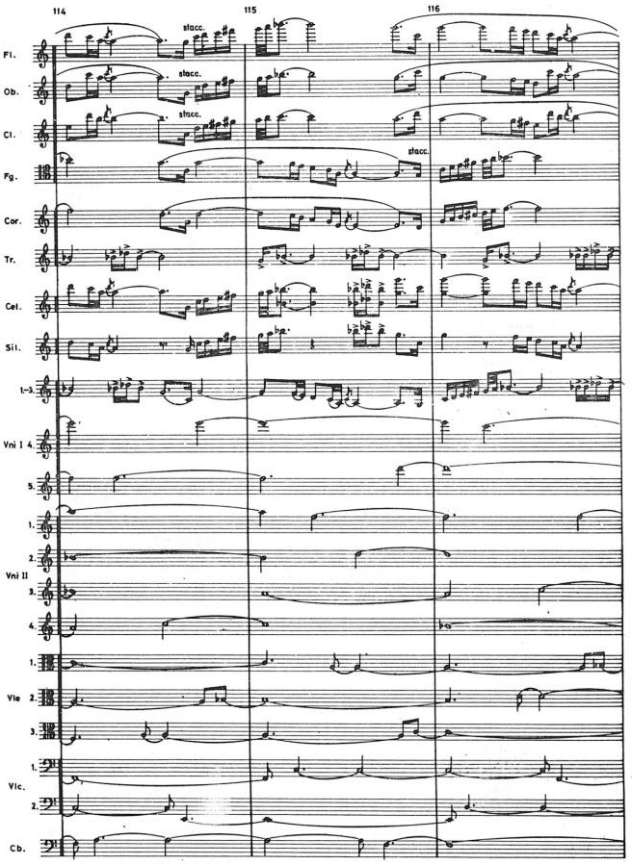
Transformabilitatea apare ca rezultat al unui proces de trecere între două ferestre sau texturi ce nu permite o delimitare clară a acestora și se manifestă în special prin mozaicare și gradualitate. În *Ex. 22.a.*și *Ex. 22.b.* putem observa transformarea unei ferestre sintetice într-o altă fereastră liniarăprin inserarea mozaicată a celulei repetitive specifică celei de-a doua ferestre în cea dintâi. Acuplarea închiderii și respectiv deschiderii celor două ferestre, deoarece

https://biblioteca-digitala.ro

racordul dintre ele nu poate fi stabilit, contribuie de asemenea la realizarea acestei transformări, la fel cum o fac și cele câteva evenimente sonore care o însoțesc.

Ex. 22.a. Fragment: Dan Dediu – Motto-Studdien, măsura 44, pagina 11

Ex. 22.b. Fragment: Dan Dediu – Motto-Studdien, măsura 48, pagina 12

https://biblioteca-digitala.ro

Transformabilitatea apare și atunci când o parte sau toată structura muzicală a unei texturi este păstrată într-o textură succedentă de altă tip, fără a exista un moment de discontinuitate în desfășurarea acesteia. Astfel, textura heterofonică din *Ex. 19.* este păstrată fără întrerupere timp de peste o sută de măsuri pentru ca în *Ex. 23.* să joace rolul unui plan secundar într-o textură configurată treptat la nivel general ca fenomen sintactic omofonic.



Ex. 23. Ștefan Niculescu – Sincronie II, măsura 114, pagina 34

Atunci când caracterul sintonic al unei ferestre sau texturi este introdus sau părăsit treptat, și nu în baza deschiderii sau închiderii

https://biblioteca-digitala.ro

ferestrelor ori prin adiția sau retragerea unor ferestre, putem vorbi despre *progresivitate* sau *degresivitate sintonică*. Aceasta se manifestă printr-o aglomerare sau rarefiere a meterialului muzical, de obicei printr-o augumentare sau diminuare ritmică, și nu depinde de schimbarea structurii unității formale. O fereastră sau o textură poate fluctua astfel între o stare sintonică și o altă stare în care detaliul este perceptibil.

Folosind instrumentarul analitic teoretizat și tipologiile deduse propunem realizarea unor figuri schematice ce vor fi însoțite de note explicative prin care atât structura texturilor, cât și elementele formative ce le compun pot fi explicitate. În realizarea acestor figuri schematice trebuie avut în vedere tipul de notație al partiturii analizate. În cazul notației proporționale, atacul și extincția sunetului sunt notate direct în celula în care apar, pe când în cazul notației mensurale se va ține cont de anacruze, de notele melodice și de accentele metrice, ceea ce înseamnă că evenimentele sonore vor fi redate schematic în funcție de acestea.

Oferim în continuare câteva exemple de figuri schematice:

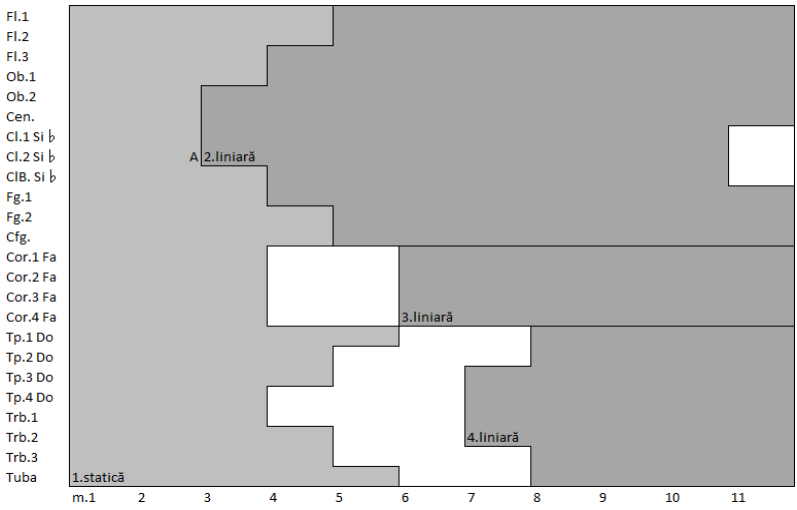
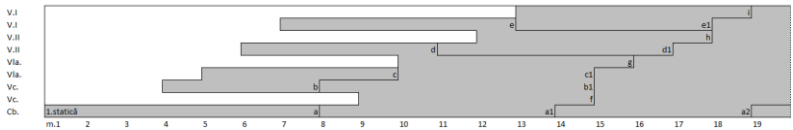


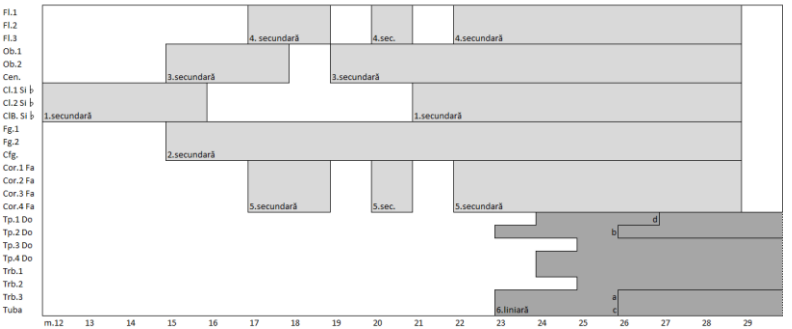
Fig. 1. Liviu Glodeanu – Simfonii pentru instrumente de suflat, începutul, textură tranzientă cu racordul A

https://biblioteca-digitala.ro



1.statică - sunete susținute derivate dintr-o serie predeterminată; apare o creștere treptată în dinamică și o direcționare înspre registrul acut în baza unor valuri de noduri formale

Fig.2. Dan Constantinescu – Concert pentru pian și orchestră de coarde (vezi Ex. 7.), p. III, p. 40, începutul unei texturi unitare cu două valuri de noduri formale și începutul unui al treilea



1.secundară, 2.secundară, 3.secundară, 4.secundară, 5.secundară - formule ritmico-melodice coordonate de alternanțe armonice

6.liniară - casete cu accelerări și decelerări ritmice notate proporțional pe sunete repetate

Fig. 3. Liviu Glodeanu – Simfonii pentru instrumente de suflat, măsura 12, pagina 7, textură compusă cu stadiu de prefigurare

https://biblioteca-digitala.ro

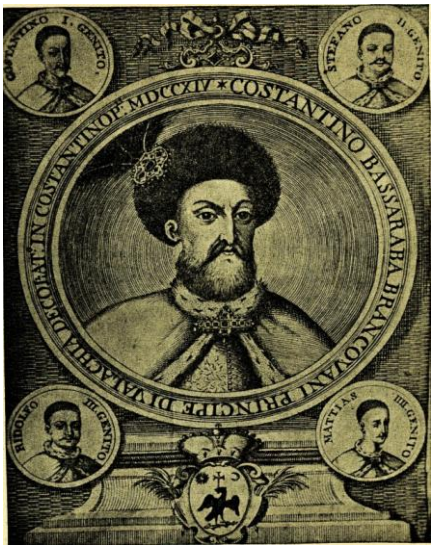
Martirajul Sfinților Brâncoveni reflectat în creația populară

Vasile Vasile

Spiritualitatea românească a reflectat cum se cuvine figurile istoriei cares-au dovedit preocupate de propășirea neamului în fruntea căruia s-au aflat. Suficient să ne gândim la chipurile de ctitori de pe pereții lăcașurilor de cult din toată țara și din Răsăritul Ortodox, în primul rând din Muntele Athos, printre ei la loc de cinste situându-se cei doi sfinți voievozi, **Ștefan cel Mare și Neagoe Basarab**. Numele celui dintâi a pătruns în cultura populară și în creații de factură cultă: literatură, sculptură, pictură, arhitectură, muzică, așa cum am arătat într-un studiu din urmă cu peste trei decenii[1].

Ctitoriile celui de-al doilea voievod sanctificat au făcut obiectul unui serial mai recent, consacrat îndeosebi celor din Muntele Athos[2].

Troparul lui Constantin Brâncoveanu **îl consideră „Cel ce pentru dreapta credință și pentru neam te-ai învrednicit a suferi moarte de martir**împreună cu fiii tăi, Constantin, Ștefan, Radu, Matei și cu sfetnicul Ianache”, **dreptcredinciosul Voievod Constantin** și surprinde esența martiriuluisău în doar două cuvinte: **credința ortodoxă și neamul**.



Gravură reprezentând pe Constantin Brâncoveanu și pe cei patrufii ai săi, Constantin, Ștefan, Radu și Mateiu din *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718

https://biblioteca-digitala.ro

Voievodul era descendentul localității Brâncoveni, de lângă Slatina și urmaș al lui Matei Basarab, iar după mamă, de viță împărătească, apreciat slujbaș al lui Șerban Cantacuzino, cel care-i încredințează la moartea sa, pecetea domnească, lăsându-i cu limbă de moarte tronul.

Meritele culturaleale domnitorului valah, Constantin Brâncoveanu, au fost evidențiate în lucrări de specialitate, el dând numele stilului „brâncovenesc" în arhitectură, în special în cea bisericească, cu excepționalele sale ctitorii, mânăstirile *Hurezi, Sâmbăta, Surpatele, Polovraci*, *Turnu, Brâncoveni* („zidită din temelii"), *biserica Sf. Gheorghe din București* (unde au fost aduse în secret și înmormântate rămășițele pământești ale domnitorului), schitul *Mamul,* etc.În ctitoria de la Hurezi mitropolitul scriitor Bartolomeu Anania vedea „amploarea și măreția geniului brâncovenesc"[3], iar istoricul Alexandru Duțu lansa, încă în 1989, sintagma „modelul cultural brâncovenesc"[4].

În pragul veacului al XVIII – lea el a înscris țara sa printre „focarele din care iradia lumina culturii în tot Răsăritul ortodox, oprimat sub stăpânire turcească", din cele cinci tipografii, care „lucrau neîntrerupt în țară gândurile milostiveale domnului român și ale harnicilor lor prelați", îndreptându-se cărțile „până către arabii din Siria (...) până la ivirii din munții Caucazului"[5],

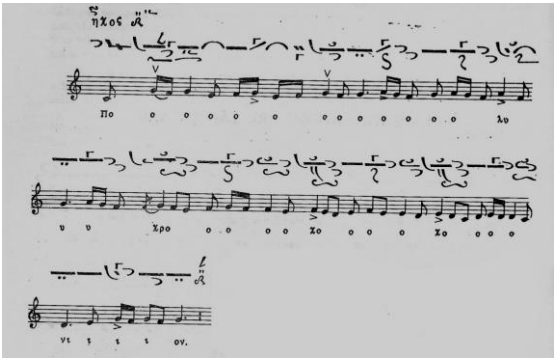
Tabloul votiv al Mănăstirii Hurezi – familia Brâncoveanu

Printre **nenumăratele ctitoriri culturale** – cele mai multe realizate chiar cu cheltuiala proprie - ale celui considerat „domn și mare oblăduitor din mila lui Dumnezeu a toată Țara Românească" –

https://biblioteca-digitala.ro

așa cum e apreciat în *Manuscrisul Românesc 2604 B. A. R.* - trebuie amintite măcar câteva dintre cele mai importante: *Psaltirea* din 1697, din care am citat succinta caracterizare, reiterată în multe alte documente, urmată de traducerea *Patericului* din 1699, unde este numit „domn a toată Țara Românească și a părților de peste munți"; la mănăstirea *Brâncoveni* se rescrie *Viața Sfântului Nifon* și *Molitvelnicul slavo – român*; la Hurezi se traduce, în 1696, *Mântuirea păcătoșilor*,se scrie *Rânduiala botezării ereticilor și a păgânilor ce trec la ortodoxism;* în 1698, se realizează mai multe versiuni ale *Tâlcuirii Apocalipsei*, în 1700 se scrie „pre românie" *Floarea darurilor*, după o variantă grecească din Athos; se scriu mai multe *Vieți ale sfinților*; se traduc *Cuvintele* lui Efrem Sirul; în 1699; la Curtea de Argeș, se caligrafiază *Mărgăritarele lui Ioan Zlataust* „cu porunca și cu toată cheltuiala lui Constantin Brâncoveanu", în 1711, la Sâmbăta, popa Bucur traduce *Psaltirea* și exemplele ar putea continua. Din porunca lui Brâncoveanu Antim Ivireanu tipărește la Snagov, în 1701, *Liturghierul greco – arab.* Pentru pomenirea lui și a familiei sale, ieromonahul Calinic caligrafiază *Liturghierul grecesc*.

Numele său apare în multe dintre pomelnicele mănăstirilor și bisericilor care au beneficiat de mila și dărnicia domnească și în timpul său, mitropolitul Antim Ivireanu publică *Octoihul* (două ediții), *Liturghierul* (două ediții), *Molitvelnicul* (două ediții) și *Ceaslovul*. În timpul lui, în 1694, ia ființă **Academia grecească din București**. Toate acestea au fost rezumate în formularea: „protector al tiparului și școlii din Țara Românească".

De numele lui se leagă monumentala *Psaltichie rumânească* a lui Filothei sin Agăi Jipei, din 1713, dedicată domnitorului, monumentală lucrare, ajunsă într-o copie în Athos, copie prezentată în catalogul manuscriselor muzicale din Muntele Sfânt și recent tipărită în patru volume.

https://biblioteca-digitala.ro

Domnitorului i-a fost dedicat polihronionul - din care prezint aici începutul - ce se găsește pe filele 267 – 269, din *Manuscrisul grecesc nr. 564 din Biblioteca Academiei -*

Εἰς τὸν αὐτέντην Οὐγροβλαχίας Pentru Domnitoru Ungrovlahiei, atribuit lui Constantin Brâncoveanu, de bizantinologul Gheorghe Ciobanu, care prezintă creația în notație dublă: cucuzeliană și guidoncă, în volumul *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI – XIX,* din 1978, pp. 117 – 118, respectiv 124 – 126. Bizantinologul citat atribuie cântarea ieromonahului Athanasie, dascăl al unui discipol român:

Κύρ ᾽Αθανασίου ἱερομονάχου καὶ ὑμετέρου διδασκάλο,

al cărui nume se găsește pe partea de jos a filei pe care e scrisă cântarea.

Un loc aparte l-a ocupat voievodul, de la a cărui monstruoasă asasinare comemorăm trei secole, **printre eroii de balade și între personajele obiceiurilor cu caracter muzical – teatral de Anul Nou,** în frunte situându-se piesa – colind *Brâncovenii, Jocul cu Constantinul* sau *Cântare și vers la Constantin,* despre care s-a crezut multă vreme că ar fi pătruns și s-arfi păstrat doar în Transilvania. **Piesa muzical – teatrală pare a fi o sinteză de factură populară, cu contribuții ale unor dieci anonimi,** care adună elemente ale mai multor specii folclorice: legendă, baladă, colindă și cântec de stea, *Vicleim,* teatru haiducesc, toate alimentate din memoria unor prețioase documente, aflate încă în manuscrise, dar și din circulația orală.

Cercetările originii și evoluției manifestării teatrale a *Brâncovenilor* au fost centrate în mod prioritar pe trasee literare, puține oprindu-se și asupra celorlalte laturi, chiar dacă atât practica populară cât și unele documente – prezentate mai jos - evidențiază participarea celorlalte arte, asigurând un sincretism exemplar: costumația, arta dramatică și nu în ultimul rând muzica. Cele mai multe investigații au urmărit legăturile dintre cronicile în proză sau rimate ale îngrozitoarelor fapte petrecute în urmă cu trei secole cu oglindirea lor în creația populară. Au fost neglijate însă cel puțin două dintre elementele esențiale ale piesei, care ar fi putut furniza date importante pentru conturarea specificului și a evoluției manifestării: **legăturile ei cu colinda și cu *Vicleimul*.**

Trecând peste calendarele în limba română și greacă, unele purtând note personale ale voievodului martir și peste cele ce conțin proprii însemnări de taină, putem urmări posibilele surse ale colindei, baladei și teatrului popular având ca subiect martirajul din urmă cu trei veacuri, în cele trei categorii de documente, evident cele mai

https://biblioteca-digitala.ro

importante fiind cele din ultima categorie: **cronicile oficiale, cronicile anonime și cronicile rimate**.

Cronica oficială, a lui Radu Greceanu, s-a bucurat de o multiplicare neobișnuită.

Majoritatea variantelor acestei cronici, în bună parte copii fragmentare, încadrate în diverse miscelanee, se referă la momentele cuprinse între anii 1688 – începutul domniei voievodului martir – și ani ce diferă de la un document, sau de la un grup de documente la altul - momentul tragic din 1714 lipsind. Așa se prezintă cele mai multe dintre documentele din diferite biblioteci, intitulate apoape în același fel: *Începătura istori(e)i vieții luminatului și prea creștinului, domnului Țării Românești Io Co(n)s(an)d(in) B(râncoveanu) Basarab Vo(ie)vod.*

O posibilă grupare pentru cercetări viitoare a manuscriselor din Biblioteca Academiei și din alte fonduri, conținând cronica lui Radu Gerceanu, ar fi următoarea (gruparea are în vedere anul începutului și sfârșitului cronicii consacrate lui Brâncoveanu; pentru economie de spațiu citez mai întâi manuscrisele din fondul B. A. R., la care nu mai menționează această apartenență, înțeleasă de la sine, urmate de celelalte, la care precizez numele fondului, pentru a evita confuziile): **1688 – 1689**: *Ms. Rom. 1817;* **1688 – 1690:** *Ms. Rom. 1321; Ms. Rom. 2150; Ms. Rom. 3404;***1689 – 1693:** *Ms. Rom. 465;* **1690 – 1694:** Ms. 52 din Muzeul din Craiova; **1688 – 1696:** *Ms. Rom. 284;* 1696: Arhiva Bisericii *Negre* din Brașov cota IV F – 180, în limba germană; **1690 – 1696:** *Ms. Rom. 5022;* **1688 – 1697**: *Ms. Rom. 180;* **1688 – 1699:** *Ms. Rom.100; Ms. Rom.* 121*; Ms. Rom. 327; Ms. Rom. 2455;* Ms. 59 și 142 – din Biblioteca Academiei Filiala Cluj – Napoca, din fondul Blaj; **1688 – 1707:** *Ms. Rom. 1350,Ms. Rom. 5463;* Biblioteca Națională din București Ms.2/956, o copie în limba germană; Arhiva Bisericii *Negre* din Brașov, Ms. IV F – 37, IV F – 33 (copie 1727, de Johann Filstich, ultimele două în limba germană, inventariatede I. Crăciun și A Ilieș[7]; **1688 – 1714**: *Ms. Rom. 548.* Am insistat asupra perioadelor de care se ocupă fiecare dintre aceste prețioase documente, pentru a evidenția faptul că nici nuse poate pretinde cronicarului să se refere la sfârșitul tragic al eroului martir, ele relatând fapte anterioare. Singura excepție o reprezintă ultima versiune din Biblioteca Academiei.

Cronica în discuție s-a bucurat de mai multe ediții, cele mai însemnate fiind cele din *Magazinul Istoric pentru Dacia* II, realizată de Nicolae Bălcescu și August Treboniu Laurian – *Cronicarii Tierrei Românești,* vol. II, București în 1847 și cea din 1906: Radu Greceanu – *Viața lui Constantin Vodă Brâncoveanu* cu note și anexe de Ștefan D. Grecianu, București.

https://biblioteca-digitala.ro

Cronica anonimă a Țării Românești, sau *Cronica brâncovenească* de la 1688 înainte (1688 – 1716), e păstrată în mai multe variante (cele mai multe fragmentare), în Biblioteca Academiei Române: *Ms. Rom. 441* (din care lipsește începutul), *Ms. Rom. 3417* (la fel incompletă), *Ms. Rom. 3441* (cu unele lipsuri), precum și în cea a Filialei Cluj – Napoca a Academiei Române – Fondul Blaj – Ms. nr. 53 (de asemenea incompletă, dar în mare se referă la aceeași perioadă, 1688 - 1714) și o variantă menționată de I. Crăciun și A. Ilieș, care inventariază în aceeași categorie Ms. 718 din Muzeul Rom.– Rus[8].

Dintre edițiile tipărite ale acestui important document istoric trebuie amintite: cronica brâncovenească - *Istoria Țierei Românești de la anul 1689 încoace,* publicată în volumul al V – lea din *Magazinul istoric pentru Dacia* și ediția din 1959,întocmită de Constantin Grecscu.

Varianta care ne interesează în mod special, fiind legată de ceea ce urmărim aici, este **cronica rimată**, cuprinzând în majoritatea cazurilor, fragmente ale *Stihurilor despre uciderea lui Constantin Brâncoveanu* – 1714 și întâlnită în următoarele documente din același fond al Bibliotecii Academiei Române: *Ms. Rom. 21 - Istori(i)e Mări(e)i sale, lui Constandin vodă Brâncoveanul, domnul Țării Muntenești, care s-au tăet(u) de înpăratul otomanilor, la anul 1730 noemv(rie) 15*; documentul are foarte multe asemănări cu *Manuscrisul Românesc nr. 4730,* caligrafiat la începutul secolului al XIX – lea, care cuprinde *Discăpățînarea lui Const(antin) vodă Brâncoveanu* și fragmente din stihurile referitoare la uciderea lui Grigore Ghica și a boierilor Cuza și Bogdan. O copie evidentă este și cea din *Ms. Rom. 1344* – un miscelaneu scris în secolele al XVIII – lea - al XIX – lea, în care reapar și *Istori(i)a Mări(e)i sali, lui Co(n)s(tan)din Brâncovanu, domnul din București, caris-a(u) s-au scris, 1730*, încheiată cu cele două versurile *S-au făcut acest corba / În vreme de ramazan.*și drama uciderii lui Grigore Ghica (conținutul nu a fost semnalat de Gabriel Ștrempel, care menționează că filele respective conțin doar „stihuri”)[9].

Istoria lui Constantin vodă cel Bătrân , este integrată fără a respecta despărțirea în versuri, în *Ms. Rom. 1629*, un miscelaneu copiat în a doua jumătate a secolului al XVIII – lea, de Ioniță Popa, în Moldova.*Ms. Rom 2150 B. A. R*., care a circulat în zona Branului, cuprinde și el *Istori(i)a lui Co(n)standin vod(ă) Brâncoveanul* și în ea întâlnim modificarea textului colindei O ce **poveste** (sublinierea autorului studiului) minunată, / Auzită în lumea toată…., I. Crăciun și A. Ilieș omițând inițialele, scrise cu alte caractere de litere[10].

https://biblioteca-digitala.ro

Miscelaneul reprezentând o copie a unui document mai vechi, realizată în 1809 – *Manuscrisul Românesc nr. 3078* - a trecut prin mâna lui Mihai Eminescu și Titu Maiorescu, așa cum reține și Gabriel Ștrempel[11].

Listei de mai sus a copiilor stihurilor trebuie adăugate *Manuscrisul Românesc nr. 3049,* datat în secolele al XVIII – lea – al XIX – lea, tot un miscelaneu, în care sunt doar 26 din versurile *Stihurile despre uciderea lui Constantin Brâncoveanu* și *Manuscrisul Românesc nr. 4171*, datat între 1843 – 1844, în care apare, alături de alte colinde și cântece de stea, *O pricină minunată*cu statut de refren pentru o cântare dedicată Fecioarei Maria (f. 22^{v}) dar și *Verșul lui Constantin Vodă* (f. 39^{v}), manuscris prezentat doar de Ștrempel, care precizează că a fost scris la Sibiu[12], (din catalogul lui I. Crăciun și A. Ilieș lipsind), apoi *Manuscrisul Românesc nr. 3477*, provenind din biblioteca mitropolitului Iosif Naniescu, datând din a I – a jumătate și mijlocul secolului al XIX – lea, în care întâlnim fragmente din *Irozi*, având ca personaje pe craii Melchior și Balthazar, iar pe filele 1 – 8^{v} este copiat *Cântecul lui Constantin Vodă de la București,* care debutează cu colinda amintită – *O pricină minunată,* semnalate, la fel, numai de Gabriel Ștrempel[13]*.*

Cântecul lui Constantin Vodă se încheie cu urarea specifică manifestărilor de Crăciun și Anul Nou:

De acum până-n vecie
Mila Domnului să fie, Amin!

O altă copie a stihurilor în discuție se găsește în Biblioteca Academiei Filiala Cluj – Napoca, din fondul Blaj, nr. 9,care ar putea fi cea prezentată de N. Comșa, care menționa un „codice religios și istoric" din Bibliotecii din Blaj, pe care-l datează în 1794[14] și în care e scrisă *Istori(i)a lui Constandin vod(ă) Brâncoveanu, în ce chip sau adevărat miercuri în sâmbăta (probabil săptămâna) cea mare, de lângă Pași l-au luoat,*caligrafiată de Nicolae Olariu,

I. Crăciun și A.Ilieș adaugă un document asemănător aflat în fondul Arhivelor Statului din Budapesta – *Gubernium Transylvaniae, Ms. 345*, anexa 9, f, o copie de la mijlocul secolului al XVIII – lea[15], al cărui final (titlul lipsește), dar confirmă statutul de urare al spectacolului literar – muzical:

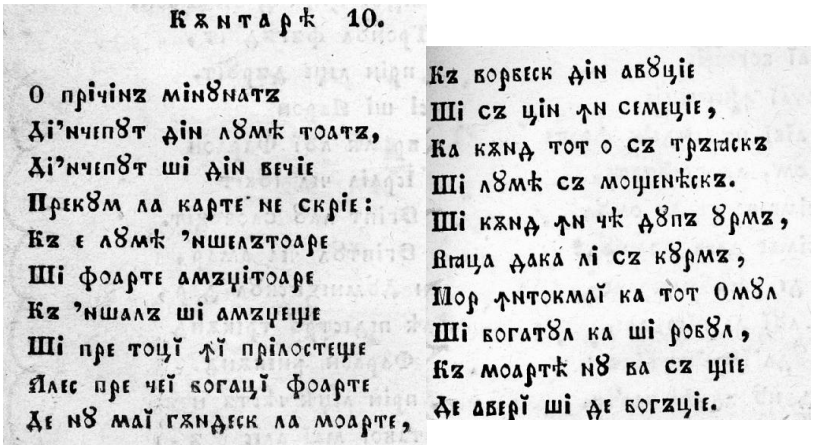
De acum până-n vecie
Mila Domnului să fie!

I. Crăciun și A. Ilieș includ în *Repertoriul* lor și *Manuscrisul Românesc nr. 4256* din Biblioteca Națională din București (fostă Centrală de Stat)[16], unde se găsesc doar fragmente copiate la

https://biblioteca-digitala.ro

începutul secolului al XIX – lea din stihurile referitoare la uciderea lui Grigore Ghica și a boierilor Cuza și Bogdan, singurul element comun cu versurile Brâncovenilor fiind cele din finalul variantei*Manuscrisului Românesc nr. 4730*: *S-au făcut acest corban/ În vreme de ramazan.*

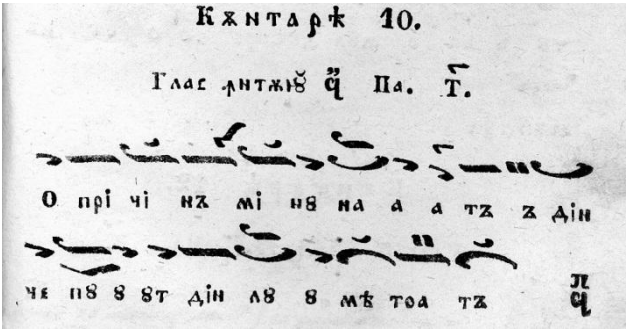
Unora dintre aceste versiuni le vor fi consacrate studii speciale, ce vor fi amintite în continuare, datorate cercetătorilor Grigore Crețu, Ion Bianu, Tudor Pamfile și Ioan Lupaș, I. Crăciun și A. Ilieș și de care a beneficiat și prezentul demers. Versiunea din *Ms. Rom 2150 B. A. R*., confirmă **caracterul augural al manifestării**, la sfârșit trupa adresând gazdelor urarea: „Și toți să s(e) jelească,/ Ca în ceruri să s(e) slăvească,/ Dumn(e)zeu să-l pomenească”. Miscelaneul – legat în două volume - atrage atenția și prin faptul că adună, alături de cronica rimată, *Letopisețul cantacuzinesc*, cronica lui Greceanu și forma rimată a uciderii lui Grigore Ghica. Ion Mușlea susține, cu exemple concrete, **legăturile variantelor transilvănene ale *Brâncovenilor* cu cronica lui Gheorghe Șincai,** care a preluat multe elemente din lucrarea lui Antonio del Chiaro și din cronica lui Băleanu[17]. Foarte interesant apare faptul, nesemnalat până acum, că toate documentele ce conțin cronica rimată a groaznicei crime din 1714 au în cuprinsul lor textul colindei *O pricină minunată*, melodie cu care debutează manifestarea muzical - teatrală. **Melodia colindei** *O pricină minunată* a trecut prin mâna unor muzicieni de talia lui Anton Pann, Gheorghe Cucu, I. D. Petrescu, Ioan R. Nicola, Gheorghe Ciobanu etc. După ceea ce se știe până în prezent, cea dintâi consemnare a melodiei integrată în spectacolul *Brâncovenilor - O pricină minunată* - aparține lui **Anton Pann** și ea eprezentă ca melodie de bază avariantelor actuale ale baladei.



Кънтарѣ 10.

О прічінъ мінънатъ
Ді'нчепът дін лъмѣ тоатъ,
Ді'нчепът ші дін вечіе
Прекът ла карте не скріе:
Кз е лъмѣ 'ншелъторе
Ші фоарте амъцітоаре
Кз 'ншалъ ші амъцеще
Ші пре тоцї ѧї прілостеще
Ѧлес пре чеї боцаці фоарте
Де нъ маї гѧндеск ла моарте,
Кз борбеск дін аббціе
Ші сз цін ѧн семеціе,
Ка кѧнд тот о сз трзіескъ
Ші лъмѣ сз моценѣскъ.
Ші кѧнд ѧн чѣ дъпъ ърмъ,
Вяца дака лі сз кърмъ,
Мор ѧнтокмаї ка тот Омъл
Ші богатъл ка ші робъл,
Кз моартѣ нъ ва сз ціе
Де аверї ші де богъціе.

https://biblioteca-digitala.ro



O, pricină minunată – glasul I - Cântarea a 10 – a, din Pann, Anton – *Cântece de stea sau Versuri ce să cântă la Naşterea Domnului (...),* A patra oară tipărite cu adaos de cântece morale, Bucureşci în tipografia sa, 1848, pp. 44 - 45 – textul şi p. 93 – melodia.

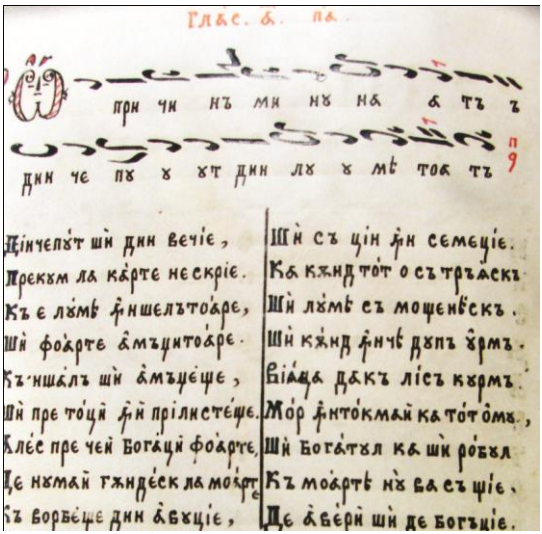
Dar, la faza la care cunoaște și consemnează melodia „finul Pepelei cel isteț ca un proverb" ea este **cântec de stea** și nu conține nici-o aluzie la martirajul lui Brâncoveanu, dovadă că la acea vreme nu se produsese cununia colindei cu manifestarea teatrală – sau n-a fost cunoscută de Pann sub această formă - în care *O pricină minunată* devine numărul de bază al manifestării, realizând o legătură a dramei martirilor Brâncoveni cu piesa centrată pe ceea ce psalmistul numise „vanitas vanitatis" – deșertăciunea deșertăciunilor, temă apărută și în alte colinde, mai ales în cele eshatologice.

Dovada cea mai convingătoare a **circulației melodiei colindei** o găsim în multele manuscrise în care apare și care au ajuns și la comunitățile monahale din Muntele Athos în următoarele documente prezentate amănunțit în recentul volum consacrat tezaurului muzical românesc din Athos[18]: *Mathimatar ce coprinde în sine mathimi la privegherile stăpâneşti, ale Maicii Domnului şi ale altor sfinţi, după cum arată tabla de materie şi alte cântări vesălitoare, compunere a feluri de dascăli, din care multe sunt compusă de părintele Nectarie S(c)himonahul, protopsaltul Sfântului Munte, din sfântul schit românesc numit Prodromul, unele compusă, iar altele tradusă de s(finţia) sa, iară unele compusă şi altele traduse de s(finţia) s(a) părintele Gherondie Ieroschimonah, dascălul m(i)eu de musichie; s-au scris de mine păcătosul şi mai micul între ierodiaconi, la anul 1899, fevruarie, 25, Isihie Ierodiaconul Petrescu (Cârjanu)* - f. 139^{v} și *Cântări veselitoare de stea din carte de cântări ce se numeşte chinonicar, are întru sine feliuri de cântări, mai mult chinonice pentru*

https://biblioteca-digitala.ro

duminici şi pe la toate praznicele, mathimi, irmoase, cratimi şi alte cântări frumoase, compuneri a feluri de dascăli.

S-au prescris de mine, mai micul între monahi, Iacob Monahul prodromit, la anul 1883, decembrie12, pp. 159 – 159^{v}.



***O, pricină minunată* din *Mathimatarul* de la Prodromu, nr. 402, f. 139^{v}**

Este cert că un caligraf român athonit a copiat semnele melodiei și textul lui Pann, adunându-le pe o singură pagină. Investigarea documentelor relevă contextul în care apare colinda în discuție, printre acele „*cântări vesălitoare la Naşterea Domnului”*, dupăaltele, la fel de cunoscute:*Moisi şi cu Aron, La nunta ce s-a-ntâmplat, Doamne Iisuse Hristoase* etc.

Încadrarea melodiei în categoria cântecelor de stea, doar amintită de mulți cercetători și limitată cel mult la conținutul literar, extras separat din documente anterioare, nu corespunde criteriilor genului: funcționalitate, structură arhitectonică, modalitate de prezentare de către trei băieți însoțiți de steaua simbolizând astrul apărut odată cu nașterea „Noului Împărat”, astfel că *O pricină minunată* este mai curând colindă și așezarea ei în cadrul manifestării confirmă o funcționalitate apropiată aspectacolului teatral, repetat la fiecare gospodărie a satului dispusă să primească trupa. Analiza mai atentă a acestei colinde poate furniza elemente peremptorii pentru stabilirea genezei și evoluției *Brâncovenilor*. Mi se pare important de reținut **frecvența cu care apare textul colindei în manuscrisele din**

https://biblioteca-digitala.ro

fondul Bibliotecii Academiei Române, prezentate mai sus, în multe fiind caligrafiată singură, ceea ce ne ajută să propunem inversarea descendenței: nu „colindul este un fragment rupt din cântecul lui Constantin vodă", cum credea Nicolae Cartojan[19], ci colindul a fost inclus între cântările de stea și apoi s-a integrat în *Brâncoveni*. G. Dem Teodorescu transcrie două versiuni literare de câte 20 de strofe, care nu fac nici-o aluzie la martiriul Brâncovenilor, deși antologia conține foarte multe balade antiotomane[20], asimilat apoi ca piesă muzical – teatrală – „cântarea a cincea" - din *Vicleim*,cum apare înaceeași culegere a lui G. Dem. Teodorescu și cum este amintită apoi în ampla istorie a teatrului, a lui Teodor T. Burada, cartea publicată în 1915 și republicată după șase decenii, cu precizarea că manuscrisul din care a preluat textul ar fi fost scris pe la 1860[21].

Atrage atenția observația pertinentă a aceluiași istoric literar, Nicolae Cartojan, referitoare la *Vicleim*, dar valabilă și pentru *Brâncoveni:* „Aproape toate părțile cântate ale trupei, adică a șasea parte din urzeala *Vicleimului* moldovenesc sunt astfel cântece de stea preexistente"[22].

Primele versuri, intrate, probabil, în unele cazuri, cu melodii cu tot, printre numerele piesei *Brâncovenii,* se referă – și într-un caz și într-altul – la deșertăciunea vieții omenești:

O, pricină minunată
Ce au fost în lumea toată,
Di'nceput și din vecie
Precum și la carte scrie!
.....
Că-i lumea înșelătoare
Și foarte îi trecătoare,
De-i face și-i amăgește
Și pre toți îi prilăstește…

Abia prin versul al 21-lea din varianta publicată de Tudor Pamfile, începe nararea dramei domnitorului martir:

Precum iată c-au privit
La Constantin Vodă ce-au domnit
La ani douăzeci și șasă...[23]

Integrându-se, cu notele sale specifice, în repertoriul manifestărilor de teatru și muzică legate de Crăciun și Anul Nou, *Brâncovenii* au căpătat același **caracter de felicitare și urare**. I-au înlesnit aceasta în primul rând numerele muzicale constituite din colinde, unele cu tentă obișnuită, dar altele cu tematică istorică sau filosofică, între care locul central îl deține *O, pricină minunată,* amintită mai sus. Însuși istoricul literar care a aprofundat piesa *Brâncovenii*,

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Cartojan, a apelat la varianta lui Anton Pann, pentru ilustrarea debutului eișsemnalează apropierea dintre textul pannesc și cel din *Manuscrisul nr. 4730*.

Pe lângă prezența în cele ce vor fi recunoscute ca viitoare specii ale folclorului: legendă, colindă, baladă, sămânța subiectului va găsi vecinătatea teatrului religios și legăturile *Brâncovenilor* cu ***Vicleimul*** pot furniza argumente plauzibile pentru stabilirea originii și cristalizări specificului manifestării folclorice, colinda amintită găsindu-și locul cuvenit în ambele manifestări de teatru popular.

Apropierea. **de *Vicleim* s-a produs ușor, datorită similitudinii esenței dramatice.** Cei 14.000 de copii nevinovați uciși de tiranul Irod își găseau echivalenți, peste veacuri, în cei patru feciori ai domnitorului valah, în sfetnicul acestuia și în însuși Constantin Brîncoveanu, toți nevinovați și uciși într-un spectacol monstruos, a cărui atrocitate a fost reținută nu numai de poporul din mijlocul căruia proveneau martirii, ci de întreaga creștinătate.

La un alt act de cruzime de origine biblică face referire și cel de-al XII – lea icos al *Acatistului* martirului român: „Precum s-a bucurat Irodiada la vederea capului Sfântului Ioan Botezătorul, așa s-au bucurat păgânii văzând capul tău peste capetele fiilor tăi; şi precum ucenicii au luat trupul lui Ioan şi l-au îngropat cu cinstea cuvenită, aşa cei miluiţi de tine au pescuit trupurile voastre din apele Bosforului şi le-au aşezat cu cinste în Mănăstirea Halki, cea împodobită de tine, iar noi îţi aducem cântări ca acestea”.

Chiar și **balada era cântată**, nu recitată, cum lasă a se înțelege, sau nu precizează unii filologi careignoră latura muzicală a speciei, dar melodiile ei au ajuns până la noi, bucurându-se de o mare circulație mai ales în ultima vreme, în interpretări ale unor grupuri monahale sau bisericești, din păcate putându-se reproșa acestora o puternică tendință de uniformizare a „versiunilor” șineprecizarea surseimelodiilor. De fapt, este vorba despre trei melodii care alternează, fiind dublate și de recitative specifice genului. Dacă în una dintre cele trei melodii pot fi identificate elemente stilistice specifice muzicii turcești, celelalte două sunt melodii de colindă, prima fiind chiar *O, pricină minunată*, îmbrăcând însă alte versuri, cele mai multe din culegerea lui Vasile Alecsandri. Textul este mult redus și insistă pe invitația sultanului Ahmet, însoțit la masacru,de vizirul Agin Ali pașa, „băutorul de sânge”, de a-și cruța odraslele prin trecerea la religia mahomedană, condiționare refuzată cu multă demnitate de martirul secolului al XVIII - lea.

Așa cum scria Nicolae Cartojan, „**tragedia decapitării lui Brâncoveanu**, a ginerilor (a ginerelui – nota îmi aparține) și copiilor

https://biblioteca-digitala.ro

săi, pe țărmul Bosforului **a înfiorat întreaga creștinătate.** Vestea a străbătut ca fulgerul în Occident și a fost notată cu groază de ziarele contimporane"[24].

Istoricul literar citează din documentele Hurmuzaki scrisoarea ambasadorului francez de la Constantinopol către Ludovic al XIV – lea: „Les Turcs même ont trouvé beaucoup de barbarie et de férocité dans cette action"[25].

Cum era și firesc, **spiritualitatea populară a dovedit o maximă receptivitate față de spectacolul îngrozitor,** cronica anonimă și apoi colinda, balada și manifestarea dramatică imortalizând nu numai odioasa crimă, dar și urmarea, aruncarea trupului mucenicilor în mare: valurile s-au aprins și au ars trei zile și trei nopți, așa cum era blestemul martirului:

Ah! Din ceriu un foc să cadă,
Pe voi pe toți să vă ardă,
S-au făcut acest corban[26]
În vreme de ramadani!

– cum citim pe fila 6^{v} a *Manuscrisului Românesc nr. 4730*.

În *Manuscrisul Românesc nr. 3078* blestemul este mai cizelat, ceea ce ar putea ajuta la stabilirea unei ordonări cronologice a documentelor care-l conțin:

Foc din cer să se sloboază,
Pre voi păgâni să vă arză!

Dintre cercetătorii *Brâncovenilor* ca manifestare teatrală, doar doi au apelat la muzicieni pentru a consemna echivalentul muzical al dramei: Nicolae Cartojan îi solicită lui I. D. Petrescu transcrierea colindei *O, pricină minunată,*din culegerea lui Anton Pann și Ioan Mușlea - care realizează și transcrierea fonetică a textului – propune folcloristului Ioan. R. Nicola înregistrarea și transcrierea numerelor muzicalegăsite la Cavnic.Celelalte versiuni nu au notată muzica numerelor specifice, care ar fi putut oferi elemente definitorii pentru multe dintre aspectele piesei.

Nașterea legendei, baladei, colindei și drameiavând ca subiect sfârșitul tragic al Brâncovenilor a avut loc după sfârșitul tragic al domnitorului patriot ce nu a acceptat îngenuncherea sa, nici a copiilor săi și nici a țării. Gestul lui de demnitate națională și creștină a stârnit admirația nu numai a poporului său, ci și a altor vecini, intrând în legendă și așa cum susține Vasile Adăscăliței – „legenda a dus la cronică (uneori rimată), cronica în versuri a căpătat caracteristicile baladei, iar balada s-a constituit (acolo unde a fost posibil) în teatru"[27].

https://biblioteca-digitala.ro

Textul baladei s-a întâlnit cu melodica unor colinde și a unor balade, a devenit manifestare teatrală și s-a alăturat obiceiurilor de Anul Nou, acesta fiind prilejul unor astfel de manifestări și reprezenta o versiune mai actuală a *Vicleimului*, a cărui țesătură dramatică e, la fel, înțesată de colinde ce reprezintă anticipări sau concluzii ale unor scene și cortine ale tablourilor.

Am întâlnit, în urmă cu aproape o jumătatea de secol,trimiteri la domnitorul martir într-un *Pluguşor,* rămas încă în memoria unui bătrân din satul Davideni, din județul Neamț.

Din punct de vedere literar au fost recunoscute **influențele și chiar transferările de versuri din balada culeasă de Vasile Alecsandri,** care se încheie cu nemuritoarele versuri: „Să știți c-a murit creștin/ Brâncoveanu Constantin", versuri reprezentând „o veste ce ne mai cutremură și ne mai bucură după atâta timp (…) fiindcă o asemenea «moarte» implică trecerea în alt timp, în durata eternității râvnite de tot creștinul"[28].

În varianta lui N. Păsculescu, culeasă din Celei - Corabia, apare un adevărat leitmotiv: jurământul martirului, care-l înfurie și mai mult pe călău:

„Fă cu mine ce vei vrea,
Nu mă dau în legea ta!"[29]

În timp ce cronicarii vremii s-au împărțit în cele două tabere, în funcție de simpatia sau antipatia față de domnitorul celor 26 de ani,fără războaie și spornici în activitatea politică și mai ales în cea culturală, detractorii, în frunte cu Radu Popescu, nici când relatează tragedia „care a zguduit atât de puternic sufletul maselor populare (…) nu picură din sufletul înăcrit de ciudă al cărturarului, măcar o lacrimă de înduioșare peste rândurile cronicii" - cum subliniază același Nicolae Cartojan[30] – **admirația și recunoștința populară** se va concretiza în colinda, în balada și apoi în manifestarea muzical – dramatică ce a luat numele martirului. „Un cronicar mărunt din mulțimea anonimă a alcătuit o cronică în versuri asupra tragediei lui Brâncoveanu și a copiilor săi"[31].

După ce urmărește, în paralel, varianta din Diosâg, a lui Lupaș și cele din Cavnic și Băiuț, apoi **paralela dintre balada istorică și textul manifestării muzical – teatrale**, Ion Mușlea subliniază faptul că „din versurile cântecului istoric, autorul (piesei de teatru – nota îmi aparține) a utilizat destul de multe, pe unele chiar aproape fără nici o modificare. Cel mai masiv împrumut îl reprezintă versurile din Cântarea V-a *a Constantinului*"[32]. Dar această confruntare evidențiază și un alt fapt demn de reținut și anume că textele în cauză cuprind reflecții întâlnite și în *Vicleim* și în unele

https://biblioteca-digitala.ro

cântece de stea. Se prea poate ca această situație să fi fost determinată de mult discutata melodie, comună celor două piese, *O, pricină minunată*.

Nu cunoaștem încă date asupra **raportului stabilit între această piesă și *Occisio Gregorii*,** născută dintr-un alt act de tiranie otomană îndreptat împotriva unui domnitor, moldovean de astă dată, care protestase împotriva răpirii Bucovinei de către austrieci, considerată „cea mai veche piesă de teatru românească cunoscută”[33].

Una dintre aceste legături cunoscută până în prezent -și care se adaugă la înrudirea tematică și structurală evidentăa celor două piese - o constituie alăturarea în două prețioase documentea versurilor ce poartă titlul *Discăpăținarea lui Const(antin) vodă Brâncoveanu de către turci, tâmplată în Constaninopoli, la anul 1730, noemvr 17”- Manuscrisul Românesc nr. 4730* din Biblioteca Academiei Române, (filele 1 – 6^{v}) a celor de pe filele 7 – 9^{v}, intitulate *Descăpăținarea lui Grigore Ghica, 1777* și urmate, pe filele 10 - 14^{v} de *Descăpăținarea lui Bogdan vorn(icul) și Cuza spătarul a d-lui Moruzi, 1778,* miscelaneu din secolul al XIX – lea, provenit de la urmașii lui T. Pamfile și prezentat sumar de Gabriel Ștrempel[34].

Cel de-al doilea manuscris ce găzduiește aceleași două lucrări reprezentând uciderea celor doi voievozi care s-au împotrivit samavolniciilor otomane este *Manuscrisul Românesc nr. 1629* din Biblioteca Academiei Române, datat între 1756 și 1789: *Istoria lui Constantin Vodă cel Bătrân,* versurile despre asasinarea lui Grigore Ghica și Manolache Bogdan și Cuza spătarul, cele dedicate lui Brâncoveanu fiind datate în 1778.

Pe baza cercetărilor de teren și a culegerilor din Straja și Vicovu de Sus, Vasile Adăscăliței găsea argumente pentru a susține că „teatrul cu subiect istoric, *Brâncovenii,* nu este, cel puțin astăzi, numai transilvănean”,cum se credea până atunci, nefăcându-se legătura cu textele din manuscrise, care erau muntenești. Folcloristul ieșean consemna **șase variante ale acestui joc dramatic, în zona Rădăuților**[35].

Consemnarea nu este singulară. Horia Barbu Oprișan descria**o variantă bucovineană a *Brâncovenilo*r**, adusă de un student de la Cernăuți, la Crasna în primăvara anului 1937 și ajunsă în 1940, „în satele de pe valea Moldovei”[36].

Și tot el ne dă detalii asupra altei variante, îndepărtate și în spațiu (satul **Durdașu Schelei lângă Turnu Severin**) și în timp (Crăciunul anului 1968), dar și ca structură, aceasta din urmă fiind mai simplă și cu o „desfășurare (…) strânsă”, fără scene secundare, subliniind cu multă pregnanță, tragicul situației.Referindu-se la autorul

https://biblioteca-digitala.ro

acestei variante, H. B. Oprișan crede că aceasta „a mers pe linia baladei, chiar a copiat-o”[37].

Presupusa prioritate transilvăneană a fost susținută de sensul mobilizator al piesei și posibila ei întrebuințare în **lupta împotriva intensificării propagandei catolice din Transilvania,** unde obiceiul fusese semnalat de Ion Mușlea (în Cavnicul Maramureșului). Păstrarea credinței strămoșești se identifică aici cu cele mai nobile sentimente patriotice. Este și motivul pentru care piesa a avut, după câte se pare, o circulație mai mare în Transilvania. Ion Mușlea cita în 1964[38] și apoi în 1972[39] două manuscrise păstrate în colecțiile Arhivei de Folclor din Cluj.

Este vorba despre manuscrisul purtând numărul 1250, care a aparținut minerului Ilie Sitariu, din Cavnic și copiat, probabil, în 1897 (când a fost Pașă și de la care știm că piesa se jucase în 1867), precum și despre manuscrisul cu numărul 1061, copiat mult mai târziu, în 1933 – 1934, de Andrei Culic, după un manuscris cu chirilice din 1880, de la tatăl său, minerul Tudor Culic, copist și al unei psaltiri. În primul întâlnim pe filele 1 - 5, *Cântare și verș la Constantin* și în continuare (filele 6 - 11) *Cântare și verș la Zuzana*. Cel de-al doilea cuprinde: *Cu Irodul, Cu Susana, Cu Constantinul, Cu Adam și Eva, Cu Vicleiul.* Apariția textului *Brâncovenilor,* intitulat aici *Cu Constantinul,* alături de *Cu Irodul* si *Cu Vicleiul,* întărește afirmațiile de mai sus referitoare la interinfluențele spectacolelor. Mușlea semnala faptul că cel care a copiat cel de-al doilea manuscris deosebește *Vifleimul* de *Irozi*, în cea dintâi piesă populară neapărând magii și Irod[40], dar textul dezvăluie caracterul de colindă – spectacol, cum se vede din cântarea a VI – a, de ieșire:

Dați, boieri, să ne luăm,
Mai încolo să mergem,
Undelumină vedem
Pe Tatăl să-L lăudăm

În aceeași versiune spectacolul începe cu 12 versuri ale „conchemătorului” ce anunță sosirea trupei și cere permisiunea:

Să sloboziți pe Constantin Împărat în casă,
Cu a lor versuri frumoasă
Și pre împăratul turcilor,
Cu versurile lor,
Că în țară ce s-a întâmplat,
Să vi-l arătăm adevărat,
Prin jocul nostru frumos,
Lăudat să fie Domnul nostru, Iisus Hristos!

https://biblioteca-digitala.ro

Este ceva asemănător cu momentul din Irozi, când trupa „cere puteare de a intra în casă", întâlnită în *Ms. Rom. nr. 4171* din Biblioteca Academiei Române, (f. 14).

Totodată este semnalat faptul că „în *Constantinul* «cântările» au rolul precumpănitor", exemplificând cu cântarea a IV – a și a V – a, „după care nu mai urmează nici-un dialog"[41].

O variantă recentă multsimplificată față de precedentele (lipsită de elementele melodice, doar primul număr purtând precizarea că este cântat de Brâncoveni) și cu multe transferuri din baladă, a fost culeasă din **Căușeni – Basarabia,** în 1991. În ea se face aluzie le Golgota și la răstignirea Mântuitorului, învecinările cu versiunile din Moldova și din Mehedinți fiind susținute de includerea cântecelor *Țară scumpă și frumoasă* (cu înlocuirea adjectivului acestui vers - *Țară scumpă românească*, fiind posibilă șio altă melodie însoțitoare), *Radule dintre munteni* – (probabil cântat de soldați - culegătorul nu precizează forma cântată - *Mihăiță cu păr creț* (atribuit călăului, fără precizarea că este cântat) și de prezența celor două personaje, soldații Bobu și Canac[42], nominalizați în varianta bucovineană. Nu este exclus ca și alte numere din acest text săfie cântate, chiar dacă nu se precizează aceasta. Este greu de acceptat că formula de primire a trupei de către gazde s-ar face vorbită de întreaga trupă, mai ales că aceasta apare în alte variante cu melodia însoțitoare, constituind ceea ce Vasile Adăscăliței numea „prolog de colindă"[43]:

Sculați, domnilor, sculați,
Brâncovenii ascultați…

Mergând pe firul circulației piesei, H. B. Oprișan consideră că atât varianta moldovenească, precum și cea practicată în 1968, la Turnu Severin, sunt deosebite de cea maramureșeană: „Autorul piesetei din Oltenia a pus accentul pe refuzul Domnului și a fiilor săi de a se turci. A mers pe un alt act istoric și românesc materializat în baladă"[44].

Ideea este dezvoltată de Vasile Adăscăliței, care vede variantele moldovenești mai folclorice, „deosebite de cea transilvăneană, încât presupune o viață îndelungată, în timpul căreia să se prefacă, să se modifice atât de substanțial"[45].

Aducând în discuție prezența corului trădând înrudiri cu teatrul antic, Horia Barbu Oprișan scrie că autorul piesei din Cavnic „nu a fost un țăran – precum Gh. Pătruș sau Andrei Culic din Cavnic – ci un om cu carte"[46]. Mușlea semnalează că Andrei Culic, copistul documentului din Cavnic, precizează că textul fusese „auzit din bătrâni", ceea ce trădează legăturile piesei cu tradițiile mai vechi, atât ale ei cât și ale baladei..

https://biblioteca-digitala.ro

Personajele principale ale piesei în discuție sunt oarecum diferite în versiunile cunoscute - un alt indiciu pentru a urmări asemănările și deosebirile - cele mai complexe cuprinzând: scriitorul, împăratul turcilor, Constantin vodă, doi soldați, doi boieri, craiul, Văcărețul, Candacoznic, Vizirul, Laufărul, acesta din urmă neimplicându-se în desfășurarea dramatică, rolul său limitându-se la adresarea invitației de a urmări manifestarea. De aceea, el mai apare și sub denumirea de „căutător de căși". În cele moldovenești și basarabene cei doi soldați au nume: Bobu și Canac. În Candacoznic vom recunoaște ușor pe urmașul lui Constantin Brâncoveanu, Ștefan Cantacuzino, iar în Văcărețul vom distinge pe sfetnicul de încredere al domnitorului, Enache Văcărescu, cel care va împărtăși aceeași soartă cu cei patru copii ai domnitorului, Constantin, Ștefan, Radu și Matei și care exprimă în prima cântare, îngrijorarea față de uneltirile Cantacoznicului.

Subiectul piesei face loc unor puternice accente de patriotism, care i-au asigurat revitalizarea în momentele de mare vibrație ale veacurilor trecute.

Sultanul îi cere domnitorului să accepte împreună cu fiii săi, religia mahomedană:

De ti-i milă de copii
Și de vrei ca să mai fii
Lasă legea creștinească
Și te dă-n lege turcească;
Si dacă nu te turcești
Tu pe lume nu trăiești!

Gestul ar fi echivalent cu actul suprem al trădării de patrie, gest pe care domnitorul nu-l poate accepta, înfruntând martirajul:

Toți fiii de mi-i tăia,
Nu mă las de legea mea.

Mezinului, Brâncoveanu – tatăl îi adresează îndemnul:

„Taci și mori în legea ta,
Că tu ceru-i căpăta"

Profundul atașament față de țară de popor, de credința străbună, de legea strămoșească, respectarea demnității, cu acceptarea sacrificiului suprem, al său, al copiilor și al slujitorilor, a permis includerea în piesă nu numai a unor colinde semnificative dar și a unor cântece patriotice. Faptul merită atenție deoarece se pare că aceasta este una din căile pătrunderii cântecului cu conținut patriotic în teatrul folcloric românesc, fenomen întâlnit și în alte manifestări similare, cum ar fi teatrul haiducesc și în cel cu caracter istoric, printre care trebuie citată inclusiv dramatizarea *Scrisorii a III – a* de

https://biblioteca-digitala.ro

Eminescu, cu cele două personaje: Mircea cel Bătrân și Baiazid Fulgerul. De altfel s-a vorbit despre „apropierea vădită de teatrul haiducesc" a *Brâncovenilor*, amintindu-se printre alte exemple de contaminare faptul că cei patru copii ai voievodului devin în piesele din Moldova, haiduci[47].

Modalitatea alternării părților cântate cu cele recitate din piesă este cea întâlnită în ***Vicleim*** și se poate spune că, în genere, *Brâncovenii* se supun acelorași principii ale dramaturgiei populare, deschizând drumul subiectelor cu caracter istoric în teatrul folcloric și al spectacolelor legate de aspecte ale vieții social-politice.

Unele versuri ale piesei ne trimit și la *Plugușor*:

Într-o joi de dimineață,
Zi scurtă din viață,
Brâncoveanu se sculă,
Barbă albă-și pieptănă,
La icoane se-nchină
Și feciorilor le murmură:
Dragii mei, feciori iubiți,
Lăsați somnul, vă treziți…"

Însuși prologul mai multor variante ale piesei ne introduce în atmosfera colindelor:

Sculați, domnilor, sculați,
Brâncovenii i-așteptați!
Așteptați-i cu onor,
Brâncoveanu domnitor!
Sculați, și priviți în sus
Cum îl bate pe Iisus;
Sculați, și priviți în jos
Cum îl bate pe Hristos,
Cum îl bat și-L chinuiesc
Și pe cruce-L răstignesc

Citez mai jos și partea centrală a **scenei blestemului adresat de domnitorul martir** și martor al uciderii propriilor copii:

Dare-ar bunul Dumnezeu
Să fie pe gândul meu,
Să vă ștergeți de pe pământ
Cum se șterg norii de vânt.
Să n-aveți loc de-ngropat,
Nici copii de sărutat.
Și-n cea lume de-ți muri,
Tragă-v-ar balaurii!
Să vă tragă tocma-n iad
Unde toți păgânii ard!

https://biblioteca-digitala.ro

Versurile ne trimit la imaginile populare ale iadului din frescele nemuritoare ale mănăstirilor și bisericilor din nordul Moldovei, în care dracii sunt întruchipați de asupritorii hrăpăreți otomani.

Încercările de găsire a **începuturilor piesei devin paralele cu cele ale originii cântecelor inspirate din moartea năprasnică a ilustrului domnitor român**, acceptând o anumită prioritate cronologică a acestora din urmă, care au putut circula independente și apoi integrate în manifestarea teatrală, așa cum am arătat mai sus.

Așa cum am anticipat, de **manuscrisele în care apar doar textele cântecelor Brâncoveanului**, menționând și prezența unor numere cântate (fără a ne furniza și melodiile însoțitoare, ceea ce a continuat mari dificultăți de datare, localizare și evoluție) s-au ocupat mai mulți cercetători.

Grigore Crețu scria că varianta de care s-a ocupat „s-a scris la 1730”[8] și este „cu totul altă ceva decât cea din colecțiunea domnului Alecsandri”, evident fiind vorba despre baladă[48].

Comentând anul 1730 – notat în documentul amintit - **Tudor Pamfile** susține că data citată „nu poate fi socotită ca zi a descăpățânării”, ci data „izvodirii stihurilor”, versurile următoare precizând corect ziua asasinării: „cincisprezece a lui August”[49].

Același folclorist susține cu argumente lingvistice plauzibile că e vorba despre o copie scrisă „la un veac de la îngrozitorul sfârșit al Brâncoveanului” și prezintă apoi rezumatul versurilor: deșertăciunea vieții omenești, sosirea trimișilor sultanului și citirea firmanului de mazilire, jelirea soției de către Brâncoveanu, tânguirea copiilor și a ginerelui, alegerea lui Ștefan Cantacuzino, pe care Brâncoveanu îl învinuiește de uneltiri împotriva lui, despărțirea de ai săi și petrecerea Paștilor la Giurgiu, chinurile din temniță, blestemul voievodului, tăierea capetelor, un adevărat carnagiu public și aruncarea în mare a trupurilor, leșinul și trezirea soției, stihuri despre zădărnicia și reluarea blestemului.

Nicolae Cartojan amintește la bibliografia *Cântecului lui Constantin vodă – Brâncovenii* mai multe manuscrise din Biblioteca Academiei Române: *Manuscrisul Românesc nr. 1437*, *Manuscrisul Românesc nr. 1620,* datat în 1778, *Manuscrisul Românesc nr. 1629*, datat între 1756 și 1789, *Manuscrisul Românesc nr. 3078, Manuscrisul Românesc nr. 3151*, *Manuscrisul Românesc nr. 4725*, *Manuscrisul Românesc nr. 4730*[50].

Nu trebuie înțeles că toate manuscrisele citate conțin versurile pe care le urmărim, unele texte fiind doar tangente cu martirajul voievodului valah. Așa este *Manuscrisul Românesc nr 1437,* datat la sfârșitul secolului al XVIII – lea, în care se află*Versuri privitoarea la*

https://biblioteca-digitala.ro

mazilirea unui domn și începutul altei domnii, fiind vorba despre Alexandru Moruzi, 1793 – 1796 și Alexandru Ipsilanti, 1796 – 1797; *Manuscrisul Românesc nr. 1620,* provenind de la mitropolitul Iosif Naniescu, cuprinde doar *„leacuri pentru felurimi de boli și alte învățături căsnicești"; Manuscrisul Românesc nr 3151*, din 1766 cuprinde*Istoriia când au mers turcii să ia Beciul*, iar *Manuscrisul Românesc nr. 4725*, din 1855, dăruit Academiei Române de urmașii lui Tudor Pamfile care cuprinde doar cântece de stea (ff. 25^{v} – 32^{v})

Ion Bianu se ocupă de o altă variantă, datată în 1809 – din *Manuscrisul Românesc nr. 3078* din Biblioteca Academiei Române, în care se află *Cântecul lui Ștefan Vodă cu al lui Constantin Vodă, când l-au tăiat împăratul cu cinci beizadele a(le) lui,* considerând că e alcătuit din „versuri slabe", scrise „de un cărturar din acei zguduiți de grozăvia care a pus capăt celei mai lungi și uneia din(tre) cele mai strălucite domnii ale Țării Românești"[51];

Din satul Diosâg (județul Bihor) **Ion Lupaș**publică, după un caiet al preotului Pavel Popovici,o altă variantă, pe care o datează în 1813 și în care se remarcă prezența unui adevărat refren: „plângi neam românesc"[52]. Cercetătorul crede că versurile în discuție „par a fi fost cântate în părțile Beiușului, chiar când se împlinea un secol de la martiriul lui Brâncoveanu" și impun atenției compararea trădării valahe cu cea a lui Iosif de către frații săi, „din pizmuire". Ar putea fi aceeași versiune a colindei a cărei culegere Nicolae Cartojan o atribuie preotului Pavel Popovici din Diosâgul Beiușului, copiată „pe la 1818"[53].

Lui Constantin din Alămor (sat lângă Ocna Sibiului) i-a fost atribuită o variantă dintre cele mai vechi, datată in 1743 – *Istori(i)a marelui Constantin Vodă* - și păstrată în manuscrisul nr. 76 (fila 160) din Biblioteca Academiei, Filiala Cluj-Napoca, citată de Ion Mușlea printre cele „șase variante ale acestui cântec istoric". Cercetătorul a cunoscut aproape toate aceste variante și ne lasă și el pe cea care a cunoscut-o în Cavnic, atrăgând atenția că toate aparițiile manuscrise „trebuie să fie copii ale altor manuscrise mai vechi, alcătuite pe când înfioratul masacru era încă proaspăt în amintirea contemporanilor"[54].

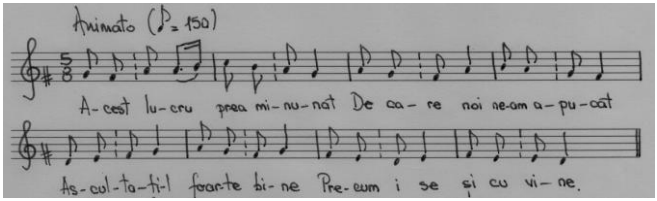
În *Istoria literaturii române,*autorii capitolului dedicat teatrului popular, Gheorghe Vrabie, Ion Mușlea și Vasile Adăscăliței, amintesc de **„cea mai veche copie a piesei, cunoscută până astăzi", datând din 1880** – care a circulat în ultimele decenii ale secolului al XIX – lea sub numele de *Joc cu Constantinul* sau *Cântare și vers la Constantin,* completând: „Tradiția orală din Cavnic (...) susține însă că piesa ar fi fost reprezentată începând din anul 1867 și că există o copie încă de prin anul 1840"[55].

https://biblioteca-digitala.ro

În materialul publicat în 1972, Ion Mușlea împinge mult în urmă apariția *Constantinului,* care „a putut fi scris în nordul Transilvaniei, acolo unde influența maghiară a fost mai puternică. Se știe că în această provincie, maghiarii aveau, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, organizații de teatru evoluat, cu clădiri și cu trupe mai mult sau mai puțin permanente”[56].

Cercetătorul, care a acordat o mare importanță acestui spectacol, nu exclude o posibilă influență a unor piese scolastice maghiare, influență ce s-ar fi putut concretiza mai curând într-un imbold, piesa găsindu-și sorgintea în cântecele derivate dintr-o producție apărută, „probabil, chiar în anul morții lui Brâncoveanu, când tragedia de pe țărmurile Bosforului a zguduit nu numai sufletele românești, ci și întreaga creștinătate”[57].

Spectacolul din Cavnicare în total șase cântări, dar ținând cont că prima melodie e întrebuințată pentru mai multe strofe, ce apar intercalate în țesătura dramatică, numerele muzicale se reduc la trei, transcrise de folcloristul **Ioan R. Nicola.** Culegătorul melodiilor înregistrase în 1958, de la minerul Gavrilă Giurgiu, cele trei numere muzicale ale spectacolului (benzile fiind depuse la Institutul de Etnografie și Folclor din Cluj) și în urma analizei lor descoperă că melodia cântată de întreaga trupă, este cea care deschide spectacolul, explicitând în formă cântată ceea ce urmează să fie reprezentat și are multe asemănări cu colindele românești și slovace:



Acest lucru prea minunat

Și următoarele strofe detaliază motivele mazilirii voievodului, care„a făcut deplin (…) în țară”, dar „pizmașii lui s-au adunat” pârându-l turcilor.

Urmează **cântarea a II – a,** a inașilor și craiului, textul narând, venirea turcilor la București, în timp ce Vodă era în biserică, primirea ordinului care prevede că Brâncoveanu trebuie să fie dus legat la Țarigrad, prinderea domnitorului, prezentarea lui în fața sultanului otoman, scenă, precedată de un număr muzical, câteva strofe cântate

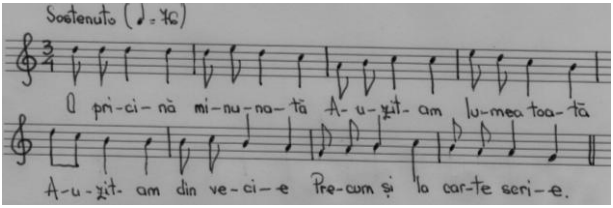
https://biblioteca-digitala.ro

de crai și o parte din membrii trupei, pe melodia precedentă, strofe anticipând acțiunea scenei. Următorul număr muzical– cântarea a III – a introduce o scenă deosebită constând în sugerarea unei presupuse evadări a pârâtului. Apariția acestei melodii, asemănătoare colindei, având un alt text pe parcursul a mai multe scene, ne aduce aminte de cântecul *Trei crai de la răsărit* din *Vicleim,* care, la fel, revenea în desfășurarea lui dramatică.

O altă melodie, care se intercalează în textul piesei și care capătă în cea de-a IV-a cântare, un rol deosebit, ce nu mai lasă loc dialogului, rezumând prin textul ei (trei strofe, ce se cântă pe melodia inițială – *Acest lucru prea minunat*) mai multe episoade ale masacrului, constatarea vizirului că ordinul fusese executat întocmai, teama de ridicarea împotrivă a poporului tulburat de odioasa crimă, porunca de aruncare în mare a trupurilor de teama mulțimii, adunarea din mare a trupurilor și îngroparea lor după datina creștină, așa cum se cuvenea unui asemenea domnitor-erou, detaliu reținut și de Del Chiaro, care nota faptul că „vizirul temându-se să nu se facă răscoală au poruncit de s-au aruncat (trupurile decapitaților – nota îmi aparține) în mare, de unde într-ascuns s-au scos de creștini”. În textul din Cavnic acest texte ajunge în următoarea formă:

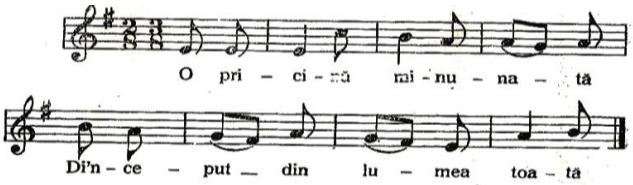
Ca norodul să nu strice,
Poruncește să se țipe
În Marea Neagră trupurile,
Să le sufle vânturile.

Urmează scena cântată, menționată și în varianta din Dudașu – *O, pricină minunată:*



O, pricină minunată

După cum se vede, ea diferă de varianta cunoscută prin Anton Pann, menționându-se că ea „are alt glas”[58], dar diferă și de alte variante, cum ar fi cea culeasă de Gheorghe Cucu din Băneasa - Ilfov,

https://biblioteca-digitala.ro

O, pricină minunată din antologia lui Gheorghe Cucu **–**
200 Colinde populare culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924 – 1927
Ediție postumă îngrijită de Const. Brăiloiu, 1936, p. 224.

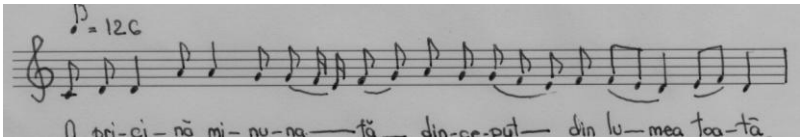
Această meditație asupra nestatorniciei măririlor lumești, un adevărat „vanitas vanitatis" muzical, cu conținut filosofic face trecerea de la cântarea precedentă, ea având rolul asemănător, de a separa momentele acțiunii și constituind „cel mai masiv împrumut din cântecul istoric" – așa cum afirmă Ion Mușlea[59]:

Într-o joi de dimineață,
Zi scurtă din viață,
Brâncoveanu se sculă,

Transferul melodiei din *Vicleim*este indubitabil. Un alt argument susținător al acestui transfer îl constituie formule de adresare de tipul: „Prea înălțate împărate…"

Din nefericire nu ne-a parvenit și versiunea melodică a acestui cântec cu caracter epic, interpretările actuale fiind, după câte se pare, preluări din teatrul popular, care integrase melodia colindei. Textul ne confirmă credința preluării acestui număr din țesătura muzicală a dramei lui Irod.

Nicolae Cartojan reproduce următoarea melodie, din colecția lui Anton Pann – scrisă cu note psaltice - considerând-o „forma cea mai veche", transcrisă de I. D. Petrescu:



O, pricină minunată

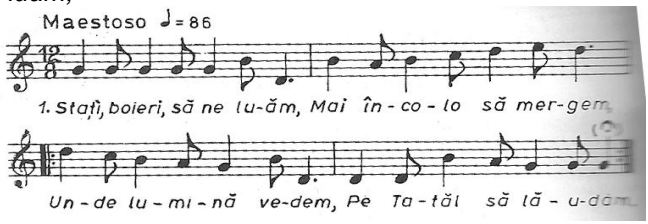
considerând că „o umilă cronică rimată care dădea glas indignării poporului (...) a fost așezată pe melodie", în care „forma prescurtată"a străbătut repede straturile populare și a fost introdusă

https://biblioteca-digitala.ro

de copii în ciclul colindelor (...) „cântându-se în toate ținuturile românești, de la Maramureș până în Dobrogea, din părțile Mureșului până în Basarabia”[60]

Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu introduce ca element distinctiv față de versiunea transcrisă de I. D. Petrescu, încadrarea în măsuri alternative[61].

Din această „cronică rimată a morții lui Brâncoveanu”, a doua după traducerea lui Greceanu, „deși nu are calități literare deosebite, a ajuns totuși o creație populară și a devenit ca un simbol al rezistenței sufletului românesc împotriva furtunilor care au abătut pe cei mai aleși reprezentanți si săi”, din ea crescând „prea frumoasa baladă populară a lui Alecsandri”[62].

Piesa are și un final muzical – a VI – cântare a spectacolului - în realitate a III – a melodie, numărul intitulându-se „cântarea de ieșire”, o melodie hibridă, care urmează fără nici-o delimitare *Stați,, boieri, să ne luăm,*

Stați, boieri, să ne luăm

După cum am văzut, numerele muzicale, exceptând ultimul, anticipă acțiunea, sau punctează anumite momente mai importante și au rolul de a pregăti auditoriul pentru următoarele scene, întocmai ca interludiile operei.Deși deosebite ca realizare, primele două melodii sunt mai organic legate în desfășurarea dramei.

În varianta din Cavnic, transcrisă de Horia Barbu Oprișan, după un caiet mai vechi[63]sunt menționate ca fiind cântate de către crai și inași – pe melodia inițială - și următoarele texte:

Merge Pașa în București
Cu cătanele turcești,
Vodă era în biserică,
Neștiind de acea nemică...

versuri surprinzând momentul arestării voievodului și încredințate corului trupei, care cântă și versurile următoare pe melodia inițială (forma hibirdă este evidentă și în neconcordanța picioarelor metrice dintre stihurile acestei „cântări” și cele ale model,

https://biblioteca-digitala.ro

prezentată mai sus - *La acest lucru prea minunat*. Și următoarea strofă este tot cântată de toți, la fel, pe melodia inițială:

Pe trei zile în chezășie
Boierul scoate din robie
Doamna pentru vodă plânge
Pentru coconi mai se stinge...

amândouă având rolul de a încetini mersul acțiunii și de a spori dramatismul piesei.

În cea culeasă de Vasile Adăscăliței, din **Straja – Suceava**[64], întâlnim următoarele numere muzicale:

Scumpă țară românească – cântat de Brâncoveanu și de fiii săi;
Hai, Alexandre și te-om duce – cântat de soldați;
Radule dintrei munteni – cântat de soldați.

numere doar amintite de antologia alcătuită de Oprișan, în care mai sunt menționate alte două numere muzicale, în ambele versiuni, din Crasna - Laura și din Dudașu: *Sculați, oameni, sculați/ Pe Brâncoveanu l-așteptați*, cântat de întreaga trupă în deschiderea spectacolului și *Mihăiță, cu păru creț,* cântat tot de soldați ca și celelalte adresare fraților săi[65].

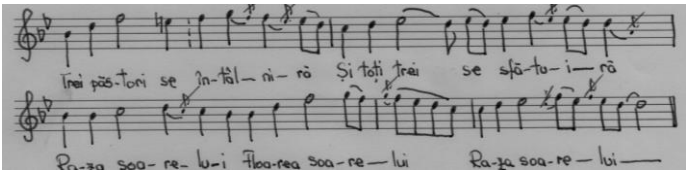
În *Prefața* culegerii, I. C. Chițimia menționează faptul că antologistul a susținut și peste hotare ideile sale despre teatrul popular, amintind studiile publicat în: *Österneichische Zeitschrift für Volkskunde,* din Viena: An XXXII, nr. 3, 1978, pp. 178 – 201 - *Das volkstümliche rumänische Theater – Teatrul popular românesc* și XXXV, nr. 3, 1981, pp. 84 – 200: *Das rumänische Volkspuppensspiel – Teatrul românesc de păpuși*[66].

Corelând numerele muzicale ale versiunii din Crasna, cu cea din Dudașu Schelei din Mehedinți, se constată doar mici modificări ale textelor (nu au fost culese și melodiile lor, care ar fi oferit elemente suplimentare pentru stabilirea descendenței, a similitudinilor și a deosebirilor). Asemenea mici modificări, adaptări, se întâlnesc în toate cele cinci numere, dar în mare, se pare că ele sunt aceleași, ceea îndreptățește ipoteza filiației. Astfel, melodia adresată lui Alexandru este cântată de toată echipa și pare a fi cel mai depărtat față de cel din Crasna, așa cum arată chiar primul vers: *Radule din trei munteni* din versiunea Laura – Crasna devine în cea din Dudașu *Răduleț de la munteni*. În varianta din Dudașu,*Mihăiță cu păru creț* este recitat de călău, pierzând caracterul muzical. În lipsa melodiilor, se poate presupune că este vorba de un alt cântec apropiat, dar nu același.

Așa cum susținea I. Mușlea, drama își găsește puncte de tangență nu numai cu *Vicleimul*, ci și cu drama *Occisio Gregorii* și cu celelalte piese din manuscrisul cercetat de el: *Suzana, Adam și Eva.*

https://biblioteca-digitala.ro

Asocierea cu *Occisio Gregorii* ne permite luarea în considerație a conținutului similar, Constantin Brâncoveanu și Grigore Ghica devenind simboluri ale sacrificiului suprem pentru apărarea demnității naționale.

Așa se poate explica infiltrarea în țesătura dramatică a *Brâncovenilor* a unor cântece patriotice ca *Scumpă țară românească* din versiunea lui Dubașu Schelei din Mehedinți, „adusă în 1940 de un refugiat din Bucovina”[67], versiune care se încheie cu colinda *Trei păstori,* pe care o citățm dintr-o altă manifestare similară:

Trei păstori se întâlniră

Viitorul va putea lămuri neconcordanțe dintre cei doi cercetători ai manifestării din Cavnic și Băiuț: Ion Mușlea menționează trei melodii ale manifestării, înregistrate și transcrise de Ioan R. Nicola - la care a apelat și prezentul demers; Horia Barbu Oprișan scrie că fiecare din cele două părți ale piesei, pe care o crede descendentă din practica germanilor și maghiarilor, este „separată de cealaltă printr-o cântare”, fără a reda melodia acesteia, iar în varianta din Bucovina scrie că piesa „nu are cântece, numai în final se cântă *Trei păstori se întâlniră* ca o motivare și integrare în atmosfera Crăciunului”[68].

Cercetând mai atent *Occisio Gregorii* și *Cântare și vers la Constantin* (referirile din acest material se bazează în mod concret pe varianta culeasă de Horia Barbu Oprișan)[69], din Cavnic – Maramureș, se pot remarca similitudinile începutului celor două piese, constând în introducerile având în vedere prezentarea în rezumat a celor două drame, ale uciderii celor doi domnitori patrioți dar și în scuzele de rigoare pentru unele nereușite ale spectacolelor, solicitând gazdelor-spectatori, atenția cuvenită pentru prezentarea cruzimii adevărurilor arătate.Forma de prezentare a acestor introduceri în spectacole, este aparent diferită la *Constantin* aceasta fiind făcută de laufăr și de întreaga trupă ce-și prezintă primul număr muzical, la *Occisio Gregorii* nefăcându-se precizarea personajului căruia i se încredințează *praeambulum* (situație repetată la toate celelalte numere), ceea ce ne îngăduie a crede că e tot un număr colectiv, încadrat de două scene cu caracter coregrafic. Este importantă precizarea că versurile

https://biblioteca-digitala.ro

„cântărilor" se cântă într-adevăr, în timp ce celalalte dintre „cântări" se recită[70].

Și finalurile celor două piese au elemente comune, trupa reprezentând drama lui Brâncoveanu luându-și rămas bun de la gazde, după ce mulțumesc pentru daruri iar în *Occisio* testamentul bachic, chiar dacă este mai extins și nu conține precizarea rostitorului său (putându-se presupune că este vorba tot de un număr colectiv) exprimând, în mare, aceleași mulțumiri anticipate, pentru darurile oferite, constând din bucatele specifice sărbătorilor Crăciunului.

Aceeași **alternare a numerelor cântate cu cele recitate** o întâlnim în ambele piese și în amândouă apare păstorul, e drept în forme oarecum diferite: *Cantio opilionis* în *Occisio* exaltă traiul liber dar este un număr individual, în timp ce *Trei păstori*, din drama lui Brîncoveanu, este un număr colectiv, o colindă adusă în Dudașu Schelei din Mehedinți din Bucovina, cum presupune culegătorul textelor, lipsite de melodii, dar cu refrenul tipic: Raza soarelui,/ Floarea soarelui[71].

Referindu-se de **trăsăturile comune ale *Brâncovenilor, Vicleimului* și ale celorlalte piese de teatru cu cântece, transilvănene,** *Adam și Eva, Susana*, Ion Mușlea argumentează încadrarea manifestării printre „jocurile dramatice" ale sărbătorilor de iarnă:

- „se reprezentau din casă în casă;
- sunt compuse în versuri (mai ales octosilabice),
- au aceeași factură: încep cu o «cântare», un fel de prolog cântat de cor și integrează și alte numere muzicale;
- au lexic și costumație similară și conțin indicații de joc dramatic;
- în fruntea reprezentației e un numărprin care „se anunță sosirea actorilor"[72].

Deși deosebite, din punctul de vedere al centrului de greutate în viața artistică populară, variantele piesei *Brâncoveanu*, numită și *Constantinul,* dovedesc aceeași sorginte – balada populară, care-și găsește noi forme de supraviețuire în zonele unde practicarea ei și-a diminuat prezența. Ea dovedește în același timp, evidente înrudiri cu *Vicleimul,* atât prin tematică apropiată, cât și prin forma de desfășurare a spectacolului, însăși geneza piesei cu subiect autohton aflându-se sub zodia celei religioase.

Exegeții creației lui Sabin Drăgoi au obligația să stabilească legăturile posibile dintre piesa populară *Brâncovenii* și lucrarea dramatică, intitulată „acatist (dramă muzicală sacră) în două părți cu o procesiune (în loc de uvertură)", *Constantin Brîncoveanu,* operă ce

https://biblioteca-digitala.ro

îmbină – cum bine s-a semnalat – „rit, dramă, coregrafie, muzică, vers, lumină și proiecție de imagini pe un ecran, arhitectură și plastică scenică, teatru de păpuși”[73].

Urmărind cu consecvență promovarea creației muzicale românești Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor a selectat în vederea acordării unei comenzi pentru domeniul muzicii vocal – simfonice proiectul compozitorului **George Balint,** intitulat ***Oratoriul lui Constantin Brâncoveanu,*** ce sperăm să reprezinte gestul de omagiere a martirilor din partea generației actuale de creatori.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Vasile Vasile - *Figura lui Ştefan cel Mare în muzica românească,* în: *Studii de muzicologie,* vol. XVII, Bucureşti, Editura muzicală, 1983, pp. 5 – 76;
2 - Vasile Vasile – *Ctitorii athonite ale Sfântului Neagoe Basarab;* în: *Curtea de la Argeș*, An II, nr. 1 (2), ianuarie 2011, p. 17 și nr. 3 (4), martie 23011.pp. 12 – 13;
3 - Valeriu Anania - *Cerurile Oltului* ediția a II - a, Editura Pro, 1998, p. 100;
4 - Alexandru Duțu - *Modelul cultural brâncovenesc*; în: *Constantin Brâncoveanu,* București, Editura Academiei, 1989, p. 156.
5 - N. Cartojan - *Istoria literaturii române vechi,* București, Ed. Minerva, 1980, p. 225.
6 - Vasile Vasile – *Tezaur muzical din Muntele Athos,* vol. 2, Editura muzicală, București, 2008, p. 326.
7 – I. Crăciun; A.Ilieș – *Repertoriul manuscriselor de cronici interne sec. XV – XVIII privind istoria României întocmit de*…, Ed. Academiei, 1963, pp. 176 – 177.
8 - *Idem*, p. 178.
9 – Gabriel Ștrempel- *Catalogul manuscriselor româneşti B. A. R.*, vol. I, 1 – 1600, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1978, pp. 298 - 299.
10 – I. Crăciun; A.Ilieș. – *Op. cit.*, p. 180.
11 - Gabriel Ștrempel- *Catalogul manuscriselor româneşti B. A. R.*, vol. II, 1601 – 3100, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1983, p. 450.
12 - Gabriel Ștrempel – *Catalogul manuscriselor româneşti B. A. R.*, vol. III, 3101 – 4413, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1987, p. 362;
13 – *Idem,* p. 139.
14 - N. Comșa - *Manuscrisele românești din Biblioteca Centrală de la Blaj,*1944, p. 22.
15 – I. Crăciun; A.Ilieș. – *Op. cit.*, p. 182.
16 – *Idem*, p. 181.
17 - I. Mușlea - *Cercetări etnografice și de folclor,* vol. II, Editura Minerva, București, 1972, p. 294 și 292.
18 - Vasile Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos* , vol. III, Editura muzicală, București, 2013, p. 70, nr. 386 și p. 100, nr. 402.
19 – N. Cartojan - *Cărțile populare în literatura românească,* vol. II – *Epoca influenței grecești*, Fundația pentru Literatură și Artă *Regele Carol II,* București, 1938, p. 213.
20 - G. Dem.Teodorescu– *Poesii populare române,* București, Tipografia Modernă, 1885, p. 101.
21 - T. T.Burada– *Istoria teatrului în Moldova,* Ediție și studiu introductiv de I. C. Chițimia, Editura Minerva, București, 1975, p. 13.
22 – N. Cartojan – *Cărțile populare…,* p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro

23 - T. Pamfile - *Un cântec privitor la moartea lui Constantin Brâncoveanu; în: Miron Costin,* Tipografia soc. *Glasul Țării*, Chișinău, An VII, nr. 5, mai 1919.
24 - N. Cartojan - *Istoria literaturii române vechi,* Fundația *Regele Mihai I*, București, 1945, p. 262.
25 - *Idem,* p. 262 (turcii înșiși au găsit multă barbarie și ferocitate în această acțiune).
26 - În studiul citat, T. Pamfile traduce cuvântul „*corban*" (precizând că în text apare *corbaz*) = cuvânt turcesc = ***jertfă, ofrandă***.
27 - Vasile Adăscăliței - *Date noi privind teatrul folcloric, Brâncovenii*; în: *Revista de Etnografie și Folclor,* București, An tom 12, nr. 6/ 1967, p.424.
28 - Alexandru Zub– *Brâncoveanu la tricentenar;* în: *Academica,* București, An XXIV, nr. 4, aprilie 2014, p. 74.
29 - N. Păsculescu – *Literatura populară română,* 1910, pp. 192 – 195.
30 – N. Cartojan– *Istoria literaturii române vechi,* 1945, p. 249.
31 – *Idem,* p. 262.
32 – I. Mușlea –*Op. cit.*, p. 289 (se impune aici precizarea că, în realitate, colinda *O, pricină minunată* nu are același loc în toate manifestările teatrale cunoscute, ea schimbându-și poziția).
33 – Lucian Drâmba - *OccisioGregorii in Moldavia vodaetragediceexpressa – cea mai veche piesă de teatru românesc cunoscută;* în: *Limbă și literatură,* București, An VII, 1963, pp. 339 – 398.
34 - Gabriel Ştrempel – *Catalogul manuscriselor româneşti B. A. R.*, vol. IV, 4414 – 5920, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1992, pp. 103 – 104.
35 - Vasile Adăscăliței–*St. cit.*, p.424.
36 - Horia Barbu Oprișan - *Teatru fără scenă*, Evocări ale unor spectacole, personaje și interpreți ai teatrului popular românesc, București, Editura Meridiane, 1981, p. 141.
37 - *Idem,* p.139.
38 - Ion Mușlea – „*Cântare și verș la Constantin". Sfârșitul lui Brâncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din nordul Transilvaniei;* în: *Studii de istorie literară și folclor*, București, Editura Academiei, 1964, pp. 21 - 61.
39 - Mușlea, I. - *Cercetări etnografice și de folclor…*,, pp. 264 - 265.
40 - *Idem*, p. 265
41 - *Idem*, p. 272.
42 - *Panorama teatrului folcloric din județul Neamț* Crestomație folclorică de George Brăescu, Editura Nona, Piatra Neamț, 2000, pp. 450 – 453.
43 - Vasile Adăscăliței – *St. cit.*, p.424.
44 - Horia Barbu Oprișan - *Teatru fără scenă*…,, p. 140.
45 - Vasile Adăscăliței–*St. cit.*, p. 428.
46 - *Idem, ibidem*.
47 - *Idem,* p.426 și 427.
48 – Gr(igore Crețu – *Istoria Măriei Sale Constantin vodă Brâncoveanu, domnul de la București, care s-au scris la 1730;* în: *Convorbiri literare*, An IX, nr. 8, 1 noiembrie 1875, p. 325.
49 - T. Pamfile - *Un cântec privitor la moartea lui Constantin Brâncoveanu; în: Miron Costin,* Tipografia soc. *Glasul Țării*, Chișinău, An VII, nr. 5, mai 1919, p. 34.
50 - N. Cartojan - *Istoria literaturii române vechi,* vol. III, București, Fundația *Regele Mihai I*, 1945, p. 263.
51 - Ion Bianu – *Cântecul lui Brâncoveanu de la 1809;* în: *Buletinul Comisiunei istorice a României*, București, vol. I, 1915, p. 309 - 314.
52 – I. L(upaș) – *Versuri istorice despre Constantin Brâncoveanu (…);* în: *Anuarul de istorie națională,* Cluj, Universitatea *Regele Ferdinand I*, vol. V, 1930, pp. 460 - 463.
53 - N. Cartojan - *Istoria literaturii române vechi…,* p. 263.
54 - I. Mușlea - *Cercetări etnografice și de folclor*, vol. II... p. 288.

https://biblioteca-digitala.ro

55 – Gh(eorghe)Vrabie,IonMușlea șiV(asile), Adăscăliței - *Teatrul popular*; în: *Istoria literaturii române,* București, Editura Academiei, 1964, vol. I, p. 76.
56 - I. Mușlea, - *Cercetări etnografice și de folclor…*,, p. 286.
57 – N. Cartojan - *Cărțile populare în literatura românească,* vol. II – *Epoca influenței grecești*, Fundația pentru Literatură și Artă *Regele Carol II,* București, 1938, p. 213.
58 – I. Mușlea –*Op. cit.*, p. 312.
59 – Ion Mușlea – „*Cântare și verș la Constantin"…*,, p. 28.
60 - N. Cartojan - *Istoria literaturii române vechi*..., p. 263.
61 - Anton Pann – *Cântece de lume,* Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, București, ESPLA, 1955, pp. 332 – 333.
62 - N. Cartojan - *Istoria literaturii române vechi*..., p. 263.
63 - *Brâncovenii Teatru popular*, Culegere de Horia Barbu Oprișan, București, Editura Minerva, 1984, p. 11 și 21.
64 - Vasile Adăscăliței - *St, cit.,* pp. 423 - 434.
65 - *Brâncovenii Teatru popular*…, pp. 22 –29 și 30 - 37.
66 - I. C. Chițimia – Prefață; în:*Brâncovenii Teatru popular*, Culegere de Horia Barbu Oprișan, București, Editura Minerva, 1984.
67– *Brâncovenii, Teatru popular...,* p.30.
68 - Horia Barbu Oprișan – *Teatrul popular românesc,* București, Editura Merdidiane, 1987, p. 138,
69 – *Brâncovenii, Teatru popular*..., pp. 11 - 21.
70 – Ion Mușlea – „*Cântare și verș la Constantin"…*,, p. 47.
71 - *Idem,* p. 36.
72 – I. Mușlea - *Cercetări etnografice și de folclor,*vol.II..., pp. 295 - 296.
73 - Nicolae Rădulescu - *Sabin V. Drăgoi*, București, Editura muzicală, 1971, p. 133.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Viziune şi posibilitate în măiestria componistică

George Balint

Drama compozitorului de muzică înaltă vine din aparenta contrarietate între viziune şi posibilitate. Viziunea îl determină în exprimarea unei idei ca formă, prin chiar structurarea acesteia. Aşadar, a unui *mod formal* (MF). Accepţiunea MF se procesează mental, contemplând deopotrivă detaliile îmbinării (cum-ul) şi contururile sau relieful întregului de parcurs (ce-ul). Privind astfel, subiectul auctorial se abstrage efectivităţii impresiilor, tinzând în obiectivare, ca statuare raţională.

Complementar, dintr-o perspectivă exterioară, posibilitatea implică condiţia realităţii, respectiv a câmpului în care se propagă un construct sonor. Atunci când considerăm realitatea ca mediu psihic, ne referim la un câmp de ordin afectiv, în care sunt receptate vibraţiile emoţionale determinate de contactul cu datul sonor al unei opere muzicale. Funciar, emoţiile sunt necesare integrării individului într-un mediu animat (însufleţit). Ele ţin de substanţa existenţei vietudinale. Deşi, în complexitatea lor, pot fi concepute din perspectiva unei evoluţii biologice naturale, emoţiile facilitează doar aparent atingerea operei ca stadiu de înţeles. În fond, ele sunt redundante în raport cu opera, pe care o califică doar la nivelul impresionării. De altfel, pe acest palier opera poate fi manipulată comercial, pe o piaţă în care obiectul-marfă este destinat consumului de moment, ca *divertisment* sau valoare recreativă.

S-ar impune, deci, o decondiţionare de nivelul impresiei în relaţia cu opera. Cum emoţiile nu pot fi eradicate, este nevoie de o sublimare a acestora prin palierul cugetului, proces de ordin reflexiv ce poate fi modelat în referinţa formei operei, respectiv a MF conţinut de aceasta. Astfel, opera este percepută pe un nivel superior, devenind semnificativă ca *valoare formativă* pentru un cum al gândirii.

https://biblioteca-digitala.ro

La rându-i, gândirea implică limbajul. Am putea spune şi că opera muzicală este expresia unui limbaj nonverbal, de ordin sonor. Este nivelul la care opera poate fi abordată funcţional într-un mediu cultural de tip *tradiţie*, în care se conservă oral, prin imitări nemijlocite, implicând o mare manşă de variabilitate.

Însă nici în acest stadiu nu se atinge pragul posibilităţii de contemplare, întrucât fără verbalizare nu poate fi reflecţie. Prin urmare, trebuie ca unei opere muzicale, a cărei materialitate se disipează odată cu încetarea sunetului, să i se acorde un suport de reflecţie. În general, acesta se conjugă cu funcţia instrumentală, a posibilităţii de redare a configuraţiei sonore, în obiectualitatea grafică a *partiturii muzicale*. În acest caz avem de-a face cu o abordare muzicologică, în şi prin care opera este deopotrivă compozabilă şi decompozabilă ca *proiect formal* într-un sistem de criterii.

Deşi perspectiva muzicologică permite conceptualizarea structurală a operei, ea ţine de o competenţă de ordin tehnic. În plus, contemplarea operei presupune urmărirea unui traseu (forma) totodată cu suportarea (trăirea) propriilor impresii generate de sonoritatea operei şi, pe cât posibil, a propriilor reflecţii - ceea ce implică o poziţionare în afara mişcării sonore.

Însă datul spre contemplare nu este totuna cu de-căutatul spre întru-actare. Contemplatorul este cel care admiră măiestria „încarnării" MF cu o expresie artistică semnificând un fel de a se arăta al spiritului. Pe nivelul următor de înţelegere vorbim de o întru-cuprindere în operă a celui care, deja petrecut prin contemplarea ei, năzuieşte să devină *actant*. Opera este înţeleasă acum ca fiinţă (actantul) aflată în însuşirea (devenirea) unui mod de fiinţare (opera).

În concluzie, putem considera funcţia operei muzicale ca fiind aceea de propagare a unui sens de fiinţare, indecuplabil (la nivelul persoanei) de actul fiinţării însăşi. Pe palierul receptării afective, compozitorul poate elabora o strategie de mlădiere a impresiilor, astfel încât acestea să nu ecraneze posibilitatea iniţierii ascultătorului prin etapele superioare, de ordin spiritual, de la reflecţia muzicologică (critică), trecând prin contemplarea estetică (formală), până la trăirea asumată (actul). Modelul formal este adevarul ascuns drept conţinut al operei, care nu poate fi deplin în absenţa ascultătorului însuşi. Modelul formal implică astfel, nu doar un dat spre contemplare ci şi, mai ales, o autentică prezenţă de conştiinţă în devenire.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Indeterminare şi aleatorism în *Sequenza VIII de* Luciano Berio

Motto
„The Sequenzas series is one of the most remarkable achievements of the late twentieth century"
Janet K. Halfyard [1]

Cezar Bogdan Alexandru GRIGORAŞ

Compozitorul italian Luciano Berio s-a născut la 24 octombrie 1925 în orăşelul Oneglia din nord-vestul Italiei. Primii paşi în domeniul muzical îi sunt ghidaţi de către bunicul şi tatăl său, ambii organişti şi compozitori. Pianist talentat, Luciano Berio se dovedeşte a fi un fervent interpret de muzică de cameră. Un accident la mâna dreaptă îl face să se orienteze spre domeniul compoziţiei. Astfel, la sfârşitul războiului, îl regăsim pe Berio la Conservatorul Verdi din Milano, unde studiază contrapunctul şi fuga cu Paribeni, compoziţia cu Ghedini şi dirijat de orchestră cu Votto şi Giulini.

Activând ca pianist acompaniator, Luciano Berio colaborează cu cântăreaţa americană de origine armeană Cathy Berberian, cu care se va căsători ulterior, în anul 1950. Alături de soţia sa, Berio începe să cerceteze şi să exploreze toate posibilităţile oferite de vocea umană, compunând mai multe lucrări în acest sens, dintre care cea mai celebră este *Sequenza III* – 1965. În anul 1952, Luciano Berio ia lecţii în Statele Unite ale Americii, la Tanglewood, cu idolul său Luigi Dallapiccola (1904-1975), căruia îi va dedica în semn de omagiu compoziţia *Chamber Music* [Muzică de cameră] – 1953. Tot în acelaşi an, asistând la primul concert american de muzică electronică, Berio începe să creeze muzică pentru diferite seriale de televiziune.

Participând în oraşul Basel la o conferinţă asupra muzicii electroacustice, Berio îl întâlneşte pe Karlheinz Stockhausen. Primele

https://biblioteca-digitala.ro

sale încercări în domeniul muzicii pe bandă magnetică – lucrarea *Mimusique Nr. 1* datează din această perioadă. Ulterior, Berio efectuează o călătorie la Darmstadt, unde îi cunoaşte pe Pierre Boulez, Henri Pousseur şi Mauricio Kagel. Influenţat de muzica serială, Berio compune la rândul său lucrarea *Nones* – 1954. Neîmpărtăşind în totalitate atmosfera pe care o considera dogmatică a Şcolii de la Darmstadt, Luciano Berio îşi urmează propria direcţie creatoare. Îl regăsim la Darmstadt între anii 1956-1959, predând chiar o serie de cursuri în anul 1960.

Domeniul literaturii şi cel al lingvisticii, reprezentat de scriitori precum Joyce, Cummings, Calvino sau Levy-Strauss, sunt surse ce vor inspira şi se vor împleti cu gândirea muzicală profundă şi extrem de fecundă a compozitorului italian.

Împreună cu compozitorul Bruno Maderna, Luciano Berio organizează în anul 1955 primul studio de muzică electroacustică, Studioul de Fonologie al RAI, la Milano. Berio realizează o serie de concerte dedicate muzicii contemporane – *Incontri musicali* [Întâlniri muzicale] – şi editează între 1956-1960 o revistă privind muzica experimentală, având aceeaşi titulatură. Colaborând cu Maderna în cadrul studioului de muzică electroacustică, Luciano Berio va crea lucrarea *Thema (Ommagio a Joyce)*, în anul 1958. În acelaşi an, obsedat de ideea virtuozităţii instrumentale, Berio începe să creeze seria de piese denumite *Sequenze*, a cărei realizare se întinde până în anul 2003. Unele dintre acestea se vor desăvârşi în cadrul seriei de creaţii *Chemins*, bazate pe materialul sonor din *Sequenze*.

Din anul 1960, îl regăsim pe Luciano Berio în Statele Unite ale Americii, unde predă compoziţia în cadrul mai multor instituţii de prestigiu ca : *Dartington Summer School*, *Mill's College* din Oakland, *Harvard* şi *Universitatea Columbia*. Între anii 1965-1971, Berio activează la *Juilliard School* din New York, unde pune şi bazele ansamblului de muzică contemporană *Juilliard Ensemble*, în anul 1967.

O colaborare prolifică de-a lungul anilor '60 cu poetul Edoardo Sanguineti în domeniul teatrului muzical va conduce la apariţia în creaţia lui Berio a unor opere muzicale care-i vor asigura notorietatea, un exemplu relevant fiind *Laborintus 2* – 1965. O altă compoziţie de mare popularitate este *Sinfonia* – 1968, bazată pe tehnica colajelor. În toată această perioadă, Berio susţine o activitate intensă ca dirijor de orchestră, iar în anul 1972 se restabileşte în Europa unde, la invitaţia lui Pierre Boulez, preia conducerea secţiei de muzică electroacustică de la IRCAM, între anii 1974-1980.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul IRCAM, Berio conduce proiectul privind transformarea sunetului în timp real, prin intermediul sistemului informatic *4X*, realizat de Giuseppe di Giugno. În urma bogatelor experienţe din cadrul IRCAM, Berio fondează în 1987 *Institutul Florentin de live electronic – Tempo Reale*.

Dintre cele mai cunoscute creaţii ale lui Luciano Berio, citãm *Coro* – 1975, lucrare inspirată din folclor, operele *La vera Storia* – 1982, *Un re in ascolto* – 1984, pe libretele lui Italo Calvino. Continuându-şi activitatea compoziţională, Luciano Berio realizează în acelaşi timp transcripţii şi aranjamente şi reconstituie *Simfonia Nr. 10* de Schubert sub titlul *Rendering* – 1988-1990. În paralel cu aceasta, compozitorul italian susţine o activitate pedagogică intensă, la scară naţională şi internaţională. Consacrarea sa la nivel mondial a fost gratificată cu numeroase titluri onorifice, printre care amintim *Leul de Aur* al Bienalei de la Veneţia – 1995 şi *Praemium Imperiale*, în Japonia. Luciano Berio se stinge din viaţă la 27 mai 2003, la Roma.

Sequenza VIII **pentru vioară solo**

Începând cu anul 1958, Luciano Berio a compus o serie de piese dedicate diferitelor instrumente solo, pe care le-a denumit *Sequenze* [Secvenţe]. În anul 2003, Berio crea ultima sa piesă din acest ciclu, *Sequenza XIVb*. Aşadar, 15 piese – incluzând şi variantele acestora, scrise în mai bine de treizeci de ani, fiecare dintre acestea fiind dedicată nu doar unui instrument solist, ci constituind mai ales un omagiu adus unui anume instrumentist, adeseori prieten al compozitorului.

Adevărate puncte de reper în creaţia lui Berio, aceste piese marchează diferitele întâlniri muzicale ale creatorului cu marii interpreţi ai secolului XX, aşa cum s-a întâmplat cu flautistul Severino Gazzeloni – căruia îi este dedicată *Sequenza I* – 1958, cu cântăreaţa Cathy Berberian – *Sequenza III* – 1966, cu harpistul Francis Pierre – *Sequenza II* – 1963, cu violonistul Carlo Chiarappa – *Sequenza VIII* – 1976, şi exemplele ar putea continua. Reprezentând în cel mai cuprinzător mod posibil binomul creator compozitor-interpret, tipologia ce se regăseşte în *Secvenţele* lui Luciano Berio transformă şi redefineşte relaţia tripolară existentă între compozitor-interpret-piesă. Această redefinire nu se efectuează însă pe baza unei creaţii în întregime nouă, ci îşi are filiaţia în istoria muzicii instrumentale, începând cu epoca barocă şi terminând cu apogeul dezvoltării tehnicii instrumentale din secolul al XIX-lea. Aluziile istorice existente în toate

https://biblioteca-digitala.ro

piesele ce aparţin acestui ciclu nu reprezintă cu siguranţă numai simple coincidenţe, ele fiind adevărate trimiteri la istoria şi la repertoriul instrumentului respectiv.

Dualitatea instrument-instrumentist este pusă în valoare de către creator, fiecare piesă de acest tip reflectând aidoma unui portret, imaginea artistului pentru care a fost creată. Bazându-se într-o mare măsură pe virtuozitate instrumentală – de cele mai multe ori exprimată la cote extreme – piesele lui Berio explorează limitele sonore şi tehnice ale fiecărui instrument în parte. Dezvoltarea vocabularului propriu respectivului instrument, sonorităţile inedite îmbinate cu efectele ce se nasc din diferitele elemente tehnice definesc aceste creaţii ca pe nişte *summum*-uri de virtuozitate instrumentală. Această virtuozitate era esenţială pentru Berio, care o căuta mai întâi în interpret, transpunând-o ulterior într-o *Sequenza* ce îi era implacabil dedicată. Compozitorul îşi mărturiseşte această convingere, declarând următoarele : *„composer pour un virtuose digne de ce nom n'est aujourd'hui valable que pour consacrer un accord particulier entre le compositeur et l'interprète et aussi comme témoignage d'un rapport humain"* [a compune pentru un virtuoz demn de acest nume nu serveşte astăzi decât la stabilirea unei relaţii speciale între compozitor şi interpret, precum şi ca dovadă a unui raport uman] [2]. Prieten cu poetul Edoardo Sanguineti, Berio se inspiră din poezia acestuia încă de la începutul anilor '60. Ca răspuns, poetul îi oferă compozitorului – în anul 1995 – o serie de introduceri literare la fiecare *Sequenza*, ce urmau a fi citite înaintea interpretării fiecărei lucrări. Pe baza acestui ciclu de piese, Berio a compus alte câteva versiuni ale unora dintre *Sequenza*, dedicate altor instrumente, precum şi un alt ciclu de piese, intitulat *Chemins* [Drumuri], în cadrul căruia fiecare *Sequenza* devine baza unei creaţii similare de dimensiuni mai ample, instrumentul solist fiind în multe cazuri acompaniat de către orchestră.

Piesele din ciclul *Sequenze* au reprezentat un teren fertil de analiză pentru un important număr de cercetători şi muzicologi din ultima perioadă a secolului XX şi începutul secolului XXI, demonstrându-se şi în acest fel importanţa acestor creaţii în dezvoltarea repertoriului instrumental solo. Studiile s-au concentrat pe diferitele aspecte ale problematicilor generate de tipologia acestor piese de virtuozitate, începând de la tehnicile componistice folosite de Berio şi până la percepţia elementelor estetice în rândul publicului.

Sequenza VIII pentru vioară solo a fost compusă în anul 1976, fiind dedicată violonistului italian Carlo Chiarappa, care a şi interpretat-o în primă audiţie în anul următor – 1977, cu ocazia

https://biblioteca-digitala.ro

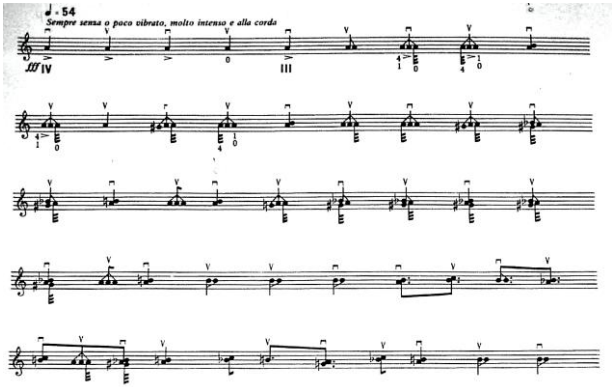
Festivalului din oraşul francez La Rochelle. Luciano Berio a avut întotdeauna o relaţie specială cu vioara, studiind-o încă din copilărie, venerând-o ca pe o adevărată regină a instrumentelor, considerând-o un instrument de un rafinament şi o subtilitate inegalabile. Această piesă dedicată instrumentului solistic prin excelenţă poate fi considerată o ofrandă pe care creatorul o aduce nu numai instrumentului în sine, ci şi întregii creaţii pe care acesta a generat-o de-a lungul istoriei muzicii instrumentale. Astfel, transpar prin breşele lăsate în pânza limbajului avangardist, reminiscenţe ale unor piese de virtuozitate dedicate viorii, precum *Capriciile* de Paganini sau *Ciaccona* din *Partita în Re minor* pentru vioară solo de Bach. În definitiv, Berio nu face altceva decât să transforme şi să redea printr-o serie de clişee şi şabloane, o sumă de gesturi arhetipice violonistice, specifice tehnicilor de virtuozitate. Arpegii rapide, broderii filigranate, acorduri şi duble-coarde, pasaje executate într-un *spiccato* extrem de rapid, combinate cu tehnici speciale de arcuş, gen *tremolo*, *ponticello* sau *sul tasto*, toate într-o derulare temporală liniară, dar care se desfăşoară pe spaţii foarte strânse. Adeseori, între notele extrem de rapide în *spiccato* se intercalează un acord ce nu trebuie să producă un dezechilibru ritmic în cadrul derulării respectivului *ostinato*. Aceste treceri bruşte de la o tehnică la alta reprezintă una dintre dificultăţile majore în interpretarea *Secvenţei VIII*.

O altă problemă o constituie dorinţa lui Berio de a transforma un instrument melodic – vioara – într-unul polifonic. Această dorinţă a compozitorilor nu este o noutate pentru violonişti, predecesori ai lui Bach preocupându-se de redarea mai multor linii melodice cu ajutorul viorii. În cazul lui Berio, în toate piesele din ciclul *Sequenze*, el a vizat inducerea unei atmosfere polifonice, chiar şi în cazul instrumentelor eminamente monodice. În cazul piesei dedicate viorii – *Sequenza VIII* – compozitorul mărturiseşte influenţele şi inspiraţia din *Ciaccona* de Bach, afirmând că în această capodoperă barocă coexistă din punct de vedere istoric trecutul, prezentul şi viitorul tehnicilor violonistice.

Din punct de vedere structural şi conceptual, *Sequenza VIII* se deosebeşte radical de tipologia unei piese precum *Klavierstück XI* de Stockhausen. Berio preferă realizarea unei opere notate liniar, şi deci închise, lăsând la latitudinea interpretului doar un fragment relativ scurt faţă de dimensiunile întregii piese. În cadrul acestui fragment, indeterminarea se manifestă numai la nivelul câtorva parametri, fiind reglementată de o serie de elemente pe care Berio le-a notat în partitură. Spre deosebire de lucrarea lui Stockhausen, *Sequenza VIII* are o derulare temporală liniară, tradiţională, compozitorul trasând marea parte a parcursului creaţiei sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Piesa se împarte în patru mari secţiuni, care se prezintă ca nişte variaţiuni improvizate, ce decurg şi dezvoltă celula melodică primordială, binomul *la-si*, pe care este bazată întreaga construcţie. Această relaţie disonantă se regăseşte aidoma unui fir călăuzitor, de-a lungul întregii piese. Conform spuselor compozitorului, *„Sequenza VIII est construite autour de deux notes (la-si) qui, comme dans une chaconne, constituent la boussole dans le parcours assez différencié de la pièce."* [*Sequenza VIII* este construită în jurul a două note (*la-si*) care, la fel ca într-o ciaconă, constituie busola pe parcursul destul de variat al piesei] [3] :

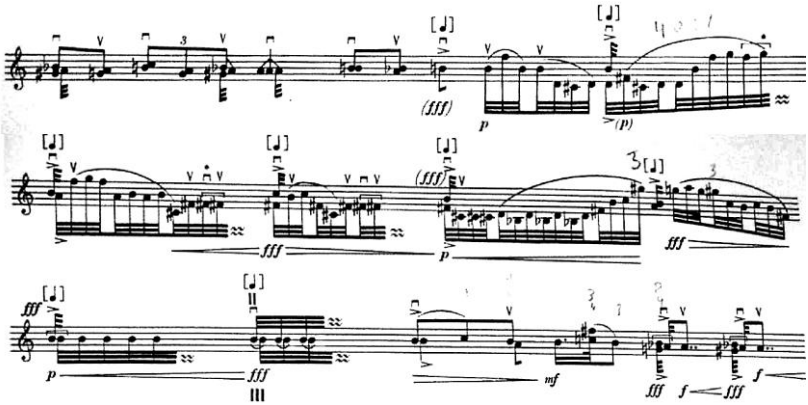


Centrarea întregului fragment în jurul binomului la-si.

Una din explicaţiile denumirii de *Sequenze* este faptul că în fiecare astfel de piesă se regăseşte o secvenţă generatoare, ce face parte dintr-un spectru armonic. Acesta este reprezentat printr-o serie de sunete ce se grupează în jurul unei structuri acustice dominante – în general celula melodică generatoare – şi care formează astfel raporturi de vecinătate armonică. În jurul celulei de bază se adaugă, se substituie sau se elimină diferite sunete învecinate, care se succed, alternează sau se repetă, formând astfel spectrul armonic specific piesei respective. În cazul lucrării *Sequenza VIII*, nucleul central al spectrului armonic este relaţia *la-si*.

Desfăşurându-se pe durata primelor patru pagini ale partiturii, prima secţiune se prezintă ca o succesiune de fragmente contrastante din punct de vedere a densităţii sunetelor. După o primă pagină în care sunetele se succed cu insistenţă la intervale de pătrimi şi optimi, survine brusc o dezvoltare de pasaje extrem de rapide, în care

https://biblioteca-digitala.ro

schimbările de registru se efectuează neuniform, constituind elemente neaşteptate. Sunetele repetate – sau intervalele mici repetate – alternează cu arpegii ce se întind pe două octave. Tot în aceste momente intervin primele elemente improvizatorice, Berio cedând interpretului o parte restrânsă de iniţiativă. Acesta din urmă are posibilitatea să completeze valorile timpilor marcaţi deasupra portativelor, prin repetarea *ad libitum* a ultimelor sunete notate în cadrul respectivului timp. În acest fel, velocitatea şi virtuozitatea sunt stimulate şi încurajate, instrumentistul având posibilitatea de a cânta cu atât mai multe note adăugate de el cu cât termină mai repede pe cele scrise de Berio :

Repetarea ad libitum a unor sunete
sau succesiuni de sunete este notată prin semnul ≈ *.*

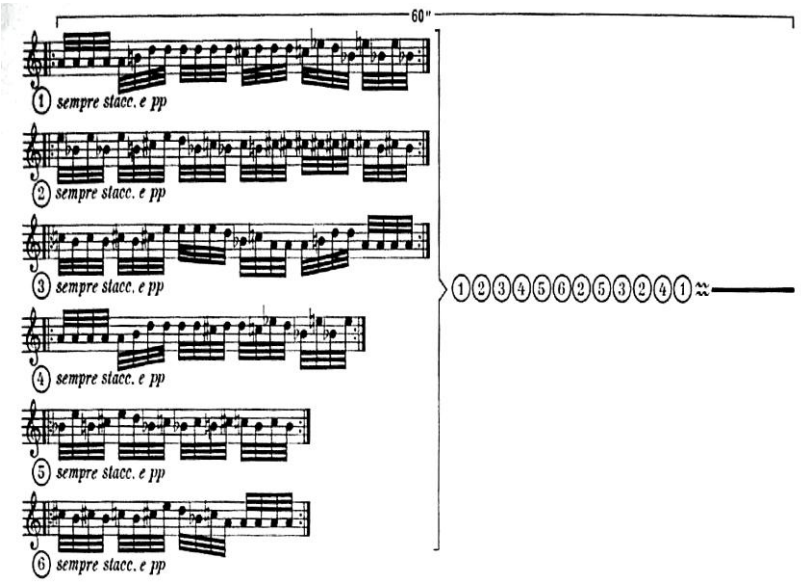
Alternanţa pasajelor de virtuozitate cu secvenţa iniţială a celulei *la-si* – care revine cu obstinaţie, suferind însă modificări şi transformări graduale – se continuă pe tot parcursul secţiunii iniţiale. Către sfârşitul acesteia apar o serie de ornamente, în special apogiaturi, ce prevestesc debutul secţiunii secunde, marcat printr-o schimbare de tempo şi prin introducerea tehnicii *sul ponticello*.

În cadrul acestei noi secţiuni, remarcăm o mai mare unitate la nivel ritmic – valorile oscilând între grupuri de şaisprezecimi şi triolete de optimi. Diferenţele sunt mai mari în ceea ce priveşte tehnicile de arcuş, variindu-se între *spiccato*, diferite feluri de *legato* şi *détaché*. Valorile fiind mult mai lungi faţă de pasajele rapide caracteristice primei secţiuni, Berio se poate desfăşura aici din punct de vedere

https://biblioteca-digitala.ro

armonico-polifonic. Înlănţuirile de duble combinate cu legături de arcuş specifice se constituie în prezenţe tangibile ale stilului polifonic violonistic de tip bach-ian. Acelaşi tip de tehnici inspirate în special din *Ciaccona în Re minor* au fost folosite anterior de către un alt mare creator de literatură pentru vioară solo, Eugène Ysaÿe.

Cea de-a treia secţiune a lucrării lui Berio conţine cel mai avansat grad de indeterminare, capacităţile improvizatorice ale interpretului fiind solicitate pe tot parcursul secţiunii. Compozitorul oferă solistului şase fragmente compuse din note foarte rapide, ce se cântă în *spiccato ostinato*, şi care constituie tot atâtea şabloane :

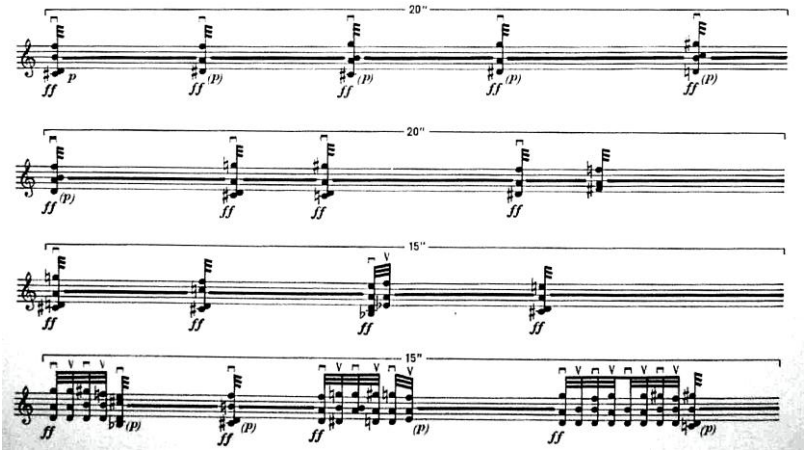

60"
1 sempre stacc. e pp
2 sempre stacc. e pp
3 sempre stacc. e pp
4 sempre stacc. e pp
5 sempre stacc. e pp
6 sempre stacc. e pp
1 2 3 4 5 6 2 5 3 2 4 1

Seria celor şase şabloane permutabile, timp de 60".

Solistul poate să le execute în ordinea scrisă sau să le permute de câte ori doreşte, fiind totuşi obligat să respecte anumite reguli : nu poate repeta succesiv acelaşi şablon şi trebuie să se încadreze într-o durată menţionată de 60 de secunde.

După scurgerea minutului respectiv, urmează o succesiune de acorduri notate, care se grefează la anumite intervale de timp – apreciate conform spaţializării lor pe portativ – peste succesiunea şabloanelor melodice despre care am vorbit mai înainte, ce continuă în manieră *ostinato*. Fiecare portativ este circumscris unei durate

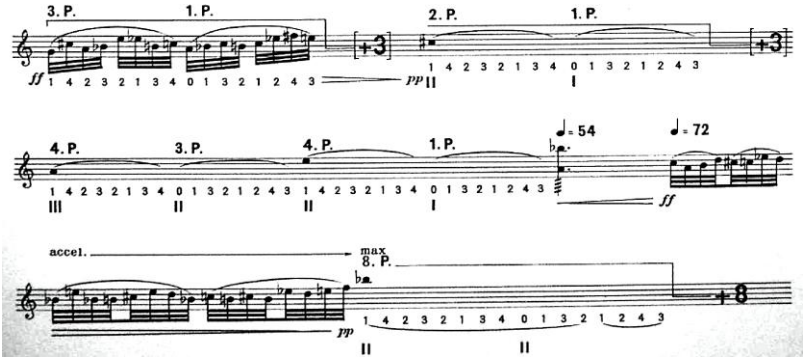
https://biblioteca-digitala.ro

cronologice, notată deasupra portativului. Treptat, acordurile se transformă din elemente izolate în grupuri de elemente din ce în ce mai numeroase, între care se vor interpreta fără încetare fragmente alese la întâmplare din grupul celor şase :

Acordurile care se suprapun peste şabloanele din exemplul muzical precedent, acestea din urmă succedându-se aleatoriu.

Îmbinând elementele lăsate la libera alegere a interpretului cu succesiuni melodice predeterminate, pagina a opta a partiturii introduce în notaţia din literatura violonistică un nou principiu. Se înlocuiesc semnele grafice caracteristice notelor cu un sistem de notaţie bazat pe trei parametri : coardă, poziţie şi digitaţie. În acest fel, cunoscând coarda, poziţia şi degetul, violonistul poate executa succesiunile de sunete *legato*, facilitându-se în acest fel vizualizarea partiturii. Acest ingenios procedeu nu conţine nici o referire la alteraţiile sunetelor din respectivele poziţii, fiind cunoscut faptul că la vioară putem cânta mai multe sunete cu acelaşi deget fără a părăsi poziţia respectivă. Acest neajuns nu a scăpat observaţiei lui Berio care, în vederea remedierii acestei probleme, prezintă la începutul fragmentului o structură model melodico-mecanică – bazată pe relaţia intervale-digitaţie, ce urmează a fi repetată – sau translocată – în

https://biblioteca-digitala.ro

diferite poziţii şi pe diferite coarde. Astfel, în cadrul primei succesiuni, degetul 4 este folosit de două ori, dar sunetul obţinut nu este acelaşi, fiind vorba de păstrarea raporturile intervalice existente în structura model. Structurile notate cu ajutorul acestui procedeu – de fapt translaţii în diferite combinaţii de coarde şi poziţii ale modelului prezentat iniţial – alternează cu fraze notate în întregime :



Reprezentarea grafică a sistemului de notaţie coardă-poziţie-digitaţie, precedată de structura model în notaţie tradiţională.

Finalul secţiunii a treia – în care intuiţia şi creativitatea solistului au fost exploatate intensiv – este anunţat de către revenirea celulei melodice primordiale, insistenta repetiţie a binomului *la-si* fiind agrementată acum şi de prezenţa unei surdine lejere.

Odată cu schimbarea tempo-ului intrăm în secţiunea finală a *Secvenţei VIII*. După numai o frază, descoperim o altă schimbare de tempo, ce indică nu o mişcare regulată, ci un plajă largă de tempo – pătrimea între 72 şi 104 – şi care este însoţită de indicaţia *tempo molto instabile, come improvvisando*. Discursul muzical urmează o desfăşurare liniară, calmă, de o factură polifonică, din care virtuozitatea este absentă. Este mai degrabă o evocare a pasajelor tehnice care s-au derulat mai devreme, o amintire îndepărtată a unor timpuri apuse. De pe întregul parcurs al acestor ultime două pagini răzbate influenţa şi importanţa relaţiei generatoare *la-si*. Toate înlănţuirile armonice sunt centrate şi bazate pe aceste două sunete şi pe sunetele din imediata vecinătate cromatică. Ultimul fragment al acestei secţiuni finale se distinge prin cerinţa unei surdine cu efect extrem – surdină de studiu. Aplicarea acestui accesoriu conferă viorii

https://biblioteca-digitala.ro

o sonoritate de tip *flautando*, asemănătoare efectului *sul ponticello*. Tehnicile speciale folosite – *pizzicato* cu mâna stângă, flageolete, *tremolo* sau acorduri precedate de apogiaturi – nu induc în nici un caz o atmosferă de virtuozitate, reprezentând mai degrabă efecte sonore inedite, menite a completa paleta largă folosită de Luciano Berio în această creaţie. *Sequenza VIII* se încheie cu reluarea insistentă a binomului *la-si*, de această dată într-o manieră extrem de diferită, calmă şi suavă. Nuanţele coboară până la *ppp*, ultimul sunet al piesei fiind bineînţeles dubla-coardă *la-si*.

Realizarea conceptului de operă deschisă în literatura instrumentală – precum şi introducerea în cadrul acesteia a unor diferite grade de indeterminare sau aleatorism – a fost înfăptuită la început în majoritatea cazurilor prin intermediul pieselor dedicate pianului. Luciano Berio a fost unul dintre primii compozitori care a pus în aplicare aceste concepte avangardiste în piese dedicate şi altor instrumente. Astfel, începând cu *Sequenza I* – pentru flaut, şi continuând cu restul ciclului de *Sequenze*, Berio a dorit implicarea cât mai multor instrumente în cadrul acestui proiect. Deşi tehnicile improvizatorice nu reprezintă un scop în sine pentru compozitorul italian, totuşi ele există în fiecare dintre aceste piese, incitând instrumentiştii la creativitate şi inventivitate.

Din punct de vedere al conceptelor creative spontane-improvizatorice, vioara nu a fost un instrument favorit al compozitorilor celei de-a doua jumătăţi a secolului XX. În acest context, *Sequenza VIII* rămâne una dintre capodoperele literaturii pentru vioară scrisă sub semnul indeterminării, chiar dacă aceasta nu reprezintă – aşa cum am mai spus – un scop în sine. Indeterminarea se manifestă în piesa lui Berio numai în anumite zone – şi cu multă parcimonie – fiind mai degrabă o poartă întredeschisă către o lume onirică, o viziune aluzivă sau reprezentând pur şi simplu o altă variantă – o altă variaţiune posibilă pe tema unei ciacone arhetipale atemporale, în care este reprezentat trecutul, prezentul şi viitorul repertoriului şi tehnicii violonistice.

[1] Janet K. Halfyard (ed.), *Berio's Sequenzas – Essays on Performance, Composition and Analysis* [Secvenţele lui Berio – Eseuri despre interpretare, compoziţie şi analize], Aldeshot, Ashgate, 2007, p. xx-xxii.

[2] Luciano Berio, citat de Jean-Yves Bosseur în *„Thèmes et thémathiques dans les musiques d'aujourd'hui"* [Teme şi tematici în muzicile de astăzi], în *Communications* [Comunicări], Nr. 47, 1988, p. 122.

[3] Ivanka Stoïanova, *„Luciano Berio : Chemins en Musique"* [Luciano Berio : Drumuri în muzică], în *La Revue Musicale* [Revista muzicală], Nr. 375-377, Paris, Richard Masse, 1985, p. 419.

https://biblioteca-digitala.ro

Lou Silver Harrison - Concertul pentru vioară şi orchestră de percuţie

Motto

This country [America] is flooded with gamelans –
about one hundred and fifty or so –
and a fair proportion of them are American-built.
Lou Harrison

Andreea Aura CIORNENCHI GRIGORAŞ

Lou Silver Harrison (1917-2003), compozitor american, s-a născut la Portland, statul Oregon, petrecându-şi copilăria în diferite locaţii în jurul Golfului San Francisco. Încă de timpuriu, Harrison intră în contact cu diferitele culturi muzicale manifestate în această regiune, precum muzica de operă originară din provincia chineză Canton, muzica indienilor nord-americani, muzica mexicană, muzica de jazz şi nu în ultimul rând muzica clasică. Se familiarizează în acelaşi timp şi cu muzica indoneziană, ascultând diferite înregistrări.

Lou Harrison studiază cu Henry Cowell contrapunctul şi compoziţia şi urmează cursul acestuia, denumit *Music of the Peoples of the World* [Muzica popoarelor lumii], care îi va influenţa în mare măsură cariera sa componistică. Mai târziu, Harrison îşi desfăşoară activitatea la *Universitatea din California* – Los Angeles, în cadrul departamentului de dans, în calitate de dansator şi acompaniator. În acelaşi timp, el urmează cursurile cu Arnold Schönberg, cel ce îi va stârni interesul pentru tehnica de compoziţie bazată pe cele douăsprezece sunete. Colaborând cu John Cage, Lou Harrison adoptă o manieră de compoziţie asemănătoare cu a acestuia, creând lucrări în care percuţia este abundentă şi folosind instrumente de percuţie non-convenţionale, cum ar fi tamburii de frână de la automobile.

În anul 1943, Harrison se mută la New York, lucrând ca şi critic muzical la publicaţia Herald Tribune. Aici îl cunoaşte şi se împrieteneşte cu Charles Ives, căruia îi dirijează Simfonia Nr. 3. Pentru această lucrare Ives primeşte Premiul Pullitzer, pe care îl împarte cu Harrison. Compozitorul Lou Harrison este cel care îl va promova pe Ives, editând o mare parte din creaţiile lui. Harrison

https://biblioteca-digitala.ro

susţine în acelaşi timp şi pe alţi compozitori americani de avangardă, cum ar fi Edgard Varèse şi Carl Ruggles (1876-1971). Spre sfârşitul şederii sale la New York, Harrison devine profesor la Black Mountain College, urmând ca în anul 1947 să se întoarcă în California. El urmează cercetările realizate de compozitorul canadian Colin McPhee (1900-1964) referitoare la muzica indoneziană, acesta compunând o serie de lucrări de influenţă balineză şi javaneză.

Stilul muzical de maturitate al lui Lou Harrison se bazează pe motive melodice scurte, prelucrate, care vor constitui fundamentul lucrărilor sale. Muzica sa este lirică, dar austeră din punct de vedere al texturii, bazându-se pe o armonie simplă. În creaţiile sale, Harrison îşi focalizează atenţia cu precădere pe melodie şi pe parametrul ritmic, de o mare varietate şi cu caracter pregnant. El se numără printre primii muzicieni americani care au efectuat o sinteză între muzica Extremului Orient şi cea occidentală. Lou Harrison realizează într-o seamă din lucrările sale o combinaţie între sistemul temperat – la care nu renunţă – şi cel netemperat. El este unul dintre cei mai reprezentativi compozitori americani ce au introdus în lucrările lor micro-intervalele.

Figura muzicală cea mai proeminentă a Coastei de Vest americane, Lou Harrison încununează pleiada compozitorilor inovatori americani precum Charles Ives, Henry Cowell sau John Cage, fiind printre primii muzicieni ce au făcut apel la muzica tradiţională a diferitelor popoare ale lumii, au realizat creaţii dedicate în exclusivitate percuţiei şi au utilizat în lucrările lor tradiţiile şi instrumentele muzicale asiatice şi ale indienilor nord-americani.

Creaţia sa numără patru simfonii, două opere, balete, concerte, piese corale, lucrări de muzică de cameră sau dedicate instrumentelor soliste, muzică de scenă. În compoziţiile sale sunt utilizate surse de inspiraţie precum : dansuri medievale, forma de sonată barocă, ritualul indian Navajo, muzica misionară timpurie din California, orchestra de gamelan indonezian şi muzica de curte coreeană.

Concertul pentru vioară şi orchestră de percuţie

Încă din primele lucrări ale creaţiei sale, Lou Harrison a manifestat un interes aparte pentru instrumentele de percuţie. Cu o pasiune ieşită din comun, el imaginează instrumente noi, creându-le şi folosindu-le apoi cu scopul de a reda sonoritatea şi modul de a

https://biblioteca-digitala.ro

acompania al gamelanului indonezian. Acesta din urmă reprezintă o altă mare pasiune a compozitorului american.

Dacă în lucrări precum opera Rapunzel şi Simfonia Nr. 1 – 1952, Harrison utilizează tehnica schönberg-iană, bazată pe cele 12 sunete cromatice, alte creaţii sunt dedicate aşa-numitului tack piano. Stilul său de maturitate este cu precădere melodic, bazat pe travaliul unor scurte motive muzicale. Deşi la nivel structural muzica lui Harrison este fundamentată pe o tehnică strictă de compoziţie, din punct de vedere semantic aceasta este plină de semnificaţii, lirismul fiind predominant. Dacă armoniile sunt mai simple, fundamentul ritmic al liniei melodice este extrem de variat şi complex, fapt ce îi conferă un şarm şi o culoare deosebite.

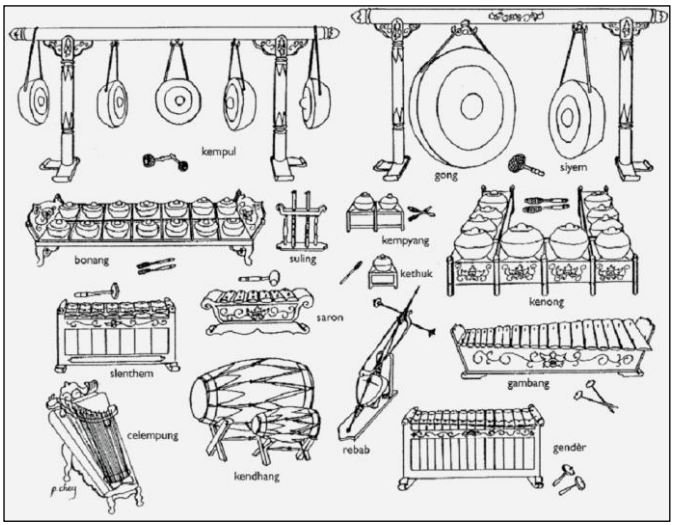
Concertul pentru vioară şi orchestră de percuţie a fost compus între anii 1940-1959, urmând ca în anul 1974 să fie revizuit, compozitorul dându-i forma finală. Lou Harrison a dedicat concertul violonistei americane de origine armeană Anahid Ajemian, aceasta prezentându-l în premieră în anul 1959 la Carnegie Hall din New York, sub conducerea dirijorului Paul Price. Utilizarea ca acompaniament a orchestrei de percuţie reprezintă o practică uzitată de Harrison şi în alte compoziţii ale sale, încă din anul 1930. Despre alegerea acestui tip de orchestraţie – o linie melodică acompaniată numai de percuţie – compozitorul american spunea : „The model is, of course, worldwide. This is the standard usage in India, in Islam, in Sinitic folk (if not in the cultivated), music of Africa – and where not else ?" [Modelul este, bineînţeles, întâlnit în toată lumea. Este folosit în mod curent în India, în lumea islamică, în folclorul sinitic [1] (ca şi în arta lor savantă), în muzica din Africa – dar unde nu este folosit ?] [2].

În acest moment, se impun câteva consideraţii privind muzica tradiţională indoneziană. Pe întreg teritoriul Indoneziei se întâlnesc ansambluri muzicale alcătuite din gonguri acordate de mici dimensiuni şi din doi sau trei tamburi. Aceste ansambluri acompaniază ceremoniile rituale şi religioase. Din punct de vedere estetic şi moral, în Indonezia muzica este considerată ca având puteri supranaturale, fiind cel mai fiabil mijloc de comunicare. Existenţa acestor instrumente este atestată de cel puţin 1000 de ani şi le sunt atribuite puteri magice. În timpul desfăşurării artistice, fiecare instrumentist are un rol bine determinat, evoluând succesiv în calitate de solist, în timp ce este acompaniat de ceilalţi. Acompaniamentul constă în bătăi scurte, continue, timp în care alţi membri ai grupului realizează variaţiuni melodico-ritmice. Deşi repetitivă, muzica este variată, aflată într-o perpetuă schimbare.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele mai răspândite ansambluri de gonguri şi tamburi de pe teritoriul indonezian sunt denumite *gamelan*, fiind originare din Java şi Bali. Gamelanul este asociat pe de o parte riturilor arhaice şi sărbătorilor ceremoniale de fertilitate, iar pe de altă parte practicilor hinduse şi budiste. În epoca modernă, au fost introduse noi instrumente în cadrul gamelanului, precum instrumente cu claviatură şi lame de bronz. De asemenea, numărul instrumentiştilor s-a mărit, ajungându-se la un efectiv de până la 30 de instrumentişti.

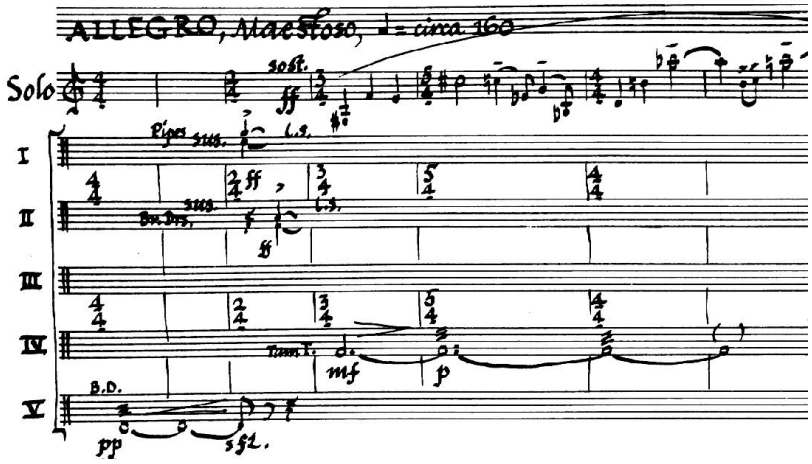
Fiecare gamelan este acordat în mod diferit. În Java există două categorii generale de acordaj, denumite *slendro* şi *pelog*. Primul divide octava în cinci intervale egale, fiind însă diferit de scara pentatonică. Cel de-al doilea împarte octava în şapte sunete, cu intervale mici şi mari, fiind diferit de gama diatonică heptatonică. În reprezentaţiile originale, gamelanul acompaniază scene de teatru sau dans. Printr-o multitudine de mişcări diverse ale corpului şi ale feţei, dansatorul solist redă subiectul ritual al fertilităţii, împletit cu scene religioase, hinduse sau budiste.



Instrumentarul gamelanului javanez

În *Concertul pentru vioară şi orchestră de percuţie*, Lou Harrison reuşeşte să redea întocmai structurile, variaţiunile ritmice şi sonorităţile gamelanului, ce acompaniază adeseori o melodie cu

https://biblioteca-digitala.ro

aparenţe repetitive, tendinţele minimaliste făcându-se resimţite. Harrison ne dezvăluie modalitatea prin care ajunge la totalul cromatic. El precizează că pe tot parcursul lucrării, linia melodică a viorii soliste se bazează pe trei intervale : secunda mică, terţa mare şi sexta mare, fără răsturnări. Chiar şi legăturile dintre fraze sunt realizate cu ajutorul unuia dintre cele trei intervale. Astfel, de pe orice sunet s-ar iniţia discursul muzical, folosind unul dintre cele trei intervale – ascendent sau descendent – putem avea şase variante posibile. Compozitorul american denumeşte această tehnică de compoziţie *interval control* [controlul intervalelor] – un mijloc de exprimare pe care îl definitivează în jurul anilor 1930 şi pe care îl foloseşte în multe dintre compoziţiile sale. Harrison reuşeşte în acest fel să ajungă la totalul celor 12 sunete printr-o modalitate proprie, evitând să compună o muzică cu precădere cromatică :

Tema iniţială a viorii soliste din partea I a concertului

Din punct de vedere structural, concertul lui Lou Harrison are în compunere trei mişcări tradiţionale : *Allegro Maestoso* – o parte cu alură energică şi un desen muzical abrupt ; *Largo, Cantabile* – în care cântul viorii, lung şi expresiv, este acompaniat de o largă paletă de efecte percusive, de la cele mai fine până la cele mai violente ; *Allegro Vigoroso, poco presto* – o mişcare energică, zgomotoasă, ce surprinde prin finalul care evocă o muzică ceremonială asiatică. Se poate remarca că singurul instrument melodic ce evoluează în acest concert este vioara solistă. În partitura viorii apar – pe lângă intervalele de secundă mică, terţă mare şi sextă mare tratate

https://biblioteca-digitala.ro

ascendent şi descendent – intervale enarmonice, care decurg din utilizarea notelor cromatice enarmonice.

Alcătuirea ansamblului de percuţie este extrem de variată. Instrumentele componente se împart în cinci grupe, ce coincid cu numărul instrumentiştilor :

Percuţia I **:**

- ţevi suspendate sau surdinate prin aşezarea lor pe orizontală ; pot fi înlocuite la nevoie prin ghivece de flori din ceramică nearsă
- clopoţei tubulari chinezeşti suspendaţi
- triangluri

Percuţia II **:**

- tamburi de frână de automobil, suspendaţi sau surdinaţi ; se pot înlocui cu *Dragonmouths* sau *Templeblocks*
- *sistra*

Percuţia III **:**

- cutii de conserve din metal
- *maracas*
- cineli *Zildjian* suspendaţi
- arcuri de ceas, instalate pentru rezonanţă pe faţa unei chitare

Percuţia IV **:**

- gonguri
- *grand tam-tam*
- copăi sau găleţi de metal

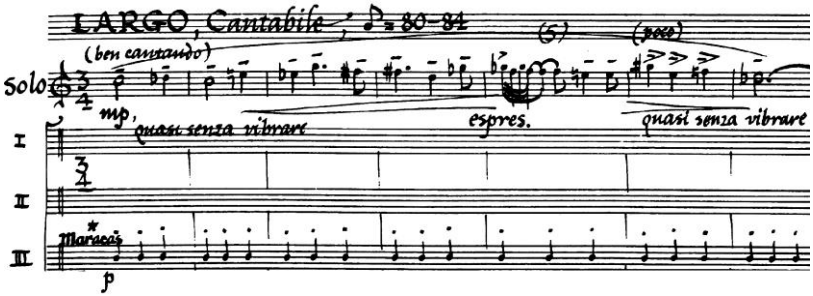
Percuţia V :

- tobă mare
- contrabas culcat pe două suporturi, lovit cu beţe de metal în spatele căluşului – sunete notate cu « ● » – sau în faţa căluşului – sunete notate cu « x »
- tobă mică

Nu putem privi *Concertul pentru vioară şi orchestră de percuţie* fără a ţine cont de originea şi ambianţa tradiţională în care este folosit ansamblul gamelanului, acompaniamentul mai puţin întâlnit în genul concertant pentru vioară nefiind altceva decât o proiecţie a acestuia. Realizat cu instrumente inventate şi adaptate pentru a obţine o similitudine la nivel sonor şi metro-ritmic cu gamelanul indonezian, ansamblul de percuţie astfel obţinut a fost denumit de Lou Harrison *gamelan american.* Compozitorul asociază în acest concert pentru vioară funcţionalitatea socială şi religioasă pe

https://biblioteca-digitala.ro

care o îndeplineşte gamelanul originar indonezian cu muzica savantă de tip occidental.

Alcătuit după schema concertului romantic, din trei părţi cu înlănţuirea repede-lent-repede, *Concertul pentru vioară şi orchestră de percuţie* vizează aspectul romantic şi la nivel melodic, el având – conform mărturisilor autorului – ca sursă de inspiraţie *Concertul pentru vioară* de Alban Berg [3]. Compus într-un limbaj cromatic, pe care compozitorul îl elaborează prin intermediul tehnicii personale denumite *interval control*, concertul de faţă ne revelă o muzică pasională, de un intens lirism :

Tema lirică a viorii soliste din partea a II - a

a concertului

De-a lungul celor trei mişcări, partitura viorii soliste abundă în accente de ordin ritmic şi melodic ce conferă un înalt nivel de expresivitate melodiei. Momentele de jazz, cele de influenţă indiană nord-americană sau cele cu tuşe orientale javaneze se împletesc în acest concert, un rol important în relevarea acestora deţinându-l în egală măsură orchestra de percuţie, care punctează în permanenţă parcursul melodic al viorii soliste.

[1] *sinitic* – ceea ce se referă la cultura sau limba poporului chinez.
[2] Lou Harrison, *Guide to the Lou Harrison Music Manuscripts* [Ghid al manuscriselor muzicii lui Lou Harrison], Online Archive of California (OAC), http://www.oac.cdlib.org.
[3] Lou Harrison, *Guide to the Lou Harrison Music Manuscripts*

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Opera componistică a lui Paul Constantinescu Catalog cronologic (VI)

Sanda Hîrlav Maistorovici

LEGENDĂ

a. **Titluri scrise cu negru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost găsite şi cercetate.**
b. **Titluri scrise cu albastru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise nu au fost găsite încă.**
c. **Titluri scrise cu verde: lucrări nemenţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost identificate în cursul cercetărilor noastre.**
d. **Titluri scrise cu mov: lucrări neterminate**
e. **Informaţii scrise cu roşu: informaţii care trebuiesc verificate.**

LISTA ABREVIERILOR

V. T. – VASILE TOMESCU: *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

M. P. – MIHAI POPESCU: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti. Vol. I. Muzica simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-simfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1979

S. I. – STELIAN IONAŞCU: *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005

INDICATIVELE DISCURILOR ELECTRECORD

Prima literă, **E** = iniţiala Casei de Discuri Electrecord
A doua literă, **C** = indică genul de muzică, respectiv muzică simfonică,

https://biblioteca-digitala.ro

de cameră, operă, operetă.
A doua literă, **X** = indică genul de muzică corală, versuri, teatru.
A treia literă, indică diametrul discului: **C**–17cm. **D**–25cm. **E**–30 cm.

85.
TITLUL LUCRĂRII: ***Tabloul coregrafic HAIDUCII pentru cor bărbătesc, tenor, şi orchestră***, integrat ulterior în opera Pană Lesnea Rusalim[1] după poemul epic *Poveste haiducească* de Victor Eftimiu[2].
DURATA APROXIMATIVĂ: 20 minute
ANUL TERMINĂRII: 1953[3]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp 2670
DESCRIERE: manuscris în creion, cu ştersături, tăieturi, intervenţii în textul vocilor. Sunt 16 pagini de manuscris. Scriitură pe sistem de 3 portative: primul, pentru voci, următoarele două, pentru pian. Se compune din două fascicole: primul, *Tempo rubato parlando,* de 7 pagini; al doilea, *Tranquillo,* numerotat de la pagina 3 până la pagina 16, unde, apare semnătura şi data: *Paul Constantinescu, 3.VI. 1953.* Urmează două pagini goale, şi încă două file cu scriitură pentru pian, probabil, un adaos.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 9; V.T.
TIPĂRITĂ: inedită
INREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: nedefinită
PRIMA AUDIŢIE: 10 oct 1954, la C.C.S., dirijor, Sergiu Comissiona[4]
ISTORIC:
OBSERVAŢII: comandă C.C.S.[5]

86.
TITLUL LUCRĂRII: ***Târgul de fete pe Muntele Găina (poem coregrafic)***
DURATA APROXIMATIVĂ: 25 minute

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Titlul lucrării (Text).*
[2] Tomescu, Vasile, , *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 395.
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Anul creerii.*
[4] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Prima execuţie.*
[5] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

ANUL TERMINĂRII: 1953[1]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2672
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 9; Paul Constantinescu: *Mai departe se aşteaptă de la mine un balet mai amplu pe subiectul cunoscut al* Târgului de fete de pe Muntele Găina, *pretext pentru o rapsodie dansantă, cu teme din ţinuturile ardelene*[2]; V.T., S.I
DESCRIERE: manuscris în creion, prima schiţă a lucrării. Este scris pentru pian. Este precedat de un scenariu scris cu altă grafie, scenariu respectat în mare de autor (vezi Foto nr. 56). Pagina de gardă: *Târgul de fete pe Muntele Găina (poem coregrafic). Paul Constantinescu. 1953* (vezi Foto nr. 55)*;* p. 1: *Andante. Noapte. Bartok - 113 (Măieran de pe poiană; Milă mi-e de tine mamă; De ce n-ai făcut pomană);* Pe oglinda pagini, în stânga, autorul a notat formaţia: *2 fl., fl. picc., 2 ob., c. eng., 2 cl., 2 fg., 4 corni, 3 trp., 2 trb., tuba, timp., xilofon*; p. 4: *Lai, lai,* (autorul prevede intrare de voci? n.n.); p. 5: *Bartok. Maramureş. 74b, Mămucă când m-ai făcut...;* p. 5: scris cu tuş negru: *Cortina se ridică pe jumătate. Scena în semiîntuneric redă un grup de ţărani urcând coasta muntelui. Merg simplu şi degajat, cântând. (Corul şi solistul stau complet invizibili în culise);* p. 11: *Negustorii îşi strigă marfa;* p. 19: *Haidăul -Aiudul de Sus;* p. 21: *Învârtita - Poplaca;* p. 23: *Haţegana de la Făgăraş - Allegro vivo;* p. 28: *Sdrâncăniţa (Ţigănească). Allegro vivo;* p. 30: *Ineuana (Arad). Allegro non troppo;* p. 32: *Cluj. Raru. Pesante.* p. 36: *Furtuna;* p. 40: *Ţíganii;* p. 41: *14.II 1953. Paul Constantinescu.*
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: orchestră simfonică, cor bărbătesc, tenor solo[3].
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII: comandă M.A.I.[4] Din ultima filă a libretului scris pe

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Anul creerii.*
[2] Citat din *Declaraţie,* text descoperit în arhivele Biroului de Documentare al Redacţiei Muzicale de la Societatea Română de Radiodifuziune, reprodus în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 199-200.
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Formaţie.*
[4] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 9, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

coală A5 reiese că Paul Constantinescu a extras din acest poem coregrafic, pentru Radio, o suită.

Foto nr. 55

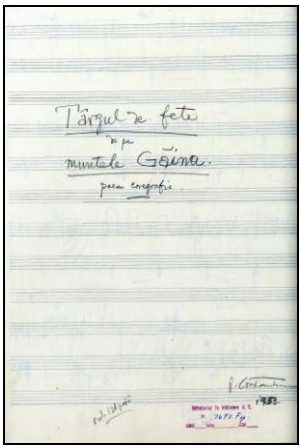
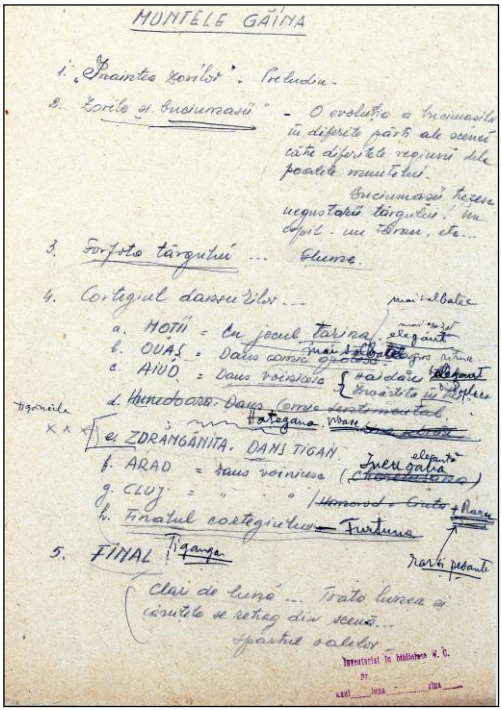


Foto nr. 56


MUNTELE GĂINA
1. „Înaintea zorilor". Preludiu.
2. Zorile și buciumașii" - O evoluție a buciumașilor în diferite părți ale scenei cât și diferite regiuni ale poalelor muntelui.
Buciumașii trezesc neguțătorii târgului. Un copil - un țăran, ele...
3. Forfota târgului ... Glume.
4. Cortegiul darului zilei ...
a. MOȚII = Un joc cu
b. OVAȘ = Dans cu
c. AIUD = Dans voioșie
d. Hunedoara: Dans
e. ZDRANGANITA. DANS TIGAN.
f. ARAD = Dans voinicesc
g. CLUJ = " "
h. Finalul cortegiului = Furtuna
5. FINAL
Clar de lună ... Toate lumea și viețile se retrag din scenă...
Spectrul calului
Înregistrat în bibliotecă M. C.

https://biblioteca-digitala.ro

87.

TITLUL LUCRĂRII: ***Muzica la piesa „Matei Millo" sau „Căruţa cu paiaţe" de Mircea Ştefănescu***

DURATA APROXIMATIVĂ:

I: 5 minute
II. 5 minute
III. 4 minute

ANUL TERMINĂRII: 1953

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2685
F. Sp. 2684
F. Sp. 562 (uvertura la actele II şi III)

1220 şi 6330 Fond de difuzare, partitură de copist care conţine uverturi la actele I, II, III.

DESCRIERE:

F. Sp. 2685: manuscris în cerneală, format din trei pagini, conţinând citate muzicale din colecţia Vulpian, pentru piesa Matei Millo: *Tu-mi ziceai odată; Unde-i mâţa să mă vadă; Surugiul; Noi, ţăranii de la ţară; Lumea-i plină de păpuşi; Dragi boieri şi cuconiţe; Bâr oiţă; Într-a păpuşilor ţară, Dacă-n douăzeci de toamne; Gigerl-March.* (vezi Foto nr. 57, 58, 59).

F. Sp. 2684: manuscris în creion de 29 de pagini, semnat şi datat, scris pe sisteme de două portative. Este schiţa lucrării. Pagina de gardă: *Uvertură şi Intermezzi la piesa „Matei Millo" de Mircea Ştefănescu. Paul Constantinescu. '953.* P. 1: *Vivo. Uvertura a quatro temi.* Pe ultima pagină, 29: *Paul Constantinescu. 7 III. '953.*

F. Sp. 562: Uvertura actului II (Manuscris în creion, 39 de pagini) şi Uvertura actului III (manuscris în creion, 12 pagini). La sfârşit, semnat, nedatat.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris *Lucrări muzicale* al lui Paul Constantinescu, p. 20, poziţia 5, sub titlul ***Trei preludii la piesa „Matei Millo".***

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: 3, 2, 2, 2, 4, 3, 2, 1, timp., gr.c., tamb., picc., pf., cvintet coarde.

PRIMA AUDIŢIE: Teatrul Naţional „Comedia", 1953[1]

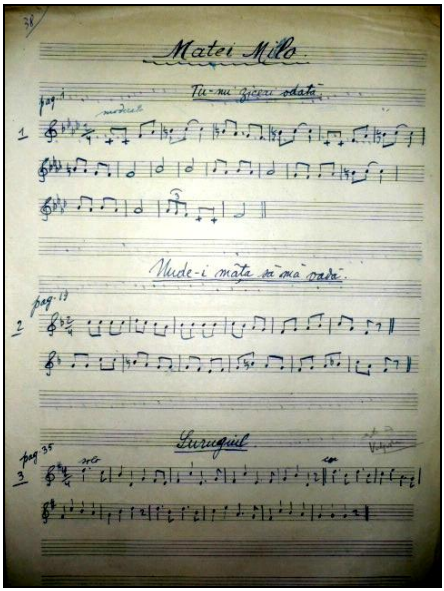
ISTORIC: a mai fost interpretată de orchestra Studio Radio. Dirijor: Carol Litvin

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 5.

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAŢII: *materialul meu dat la radio*[1].
Înainte de a fi o dramatizare a vieţii lui Matei Millo, „Căruţa cu paiaţe” este un elogiu al începuturilor teatrului românesc. În trei secvenţe de ***teatru în teatru*** *(prima legată de înjghebările ridicole care îl determină pe Millo să ia în mâini soarta teatrului în limba română, a doua prelucrează teme satirice din opera lui Alecsandri ca moment de maturizare a repertoriului, iar a treia, bătălia pentru „O noapte furtunoasă” ca maturizare a spectacolului de teatru) dramaturgul ridică în legendă teatrul românesc prin figura* ***anonimată*** *a lui Matei Millo care apare sub numele de Bădia.*[2]
Piesa *Căruţa cu paiaţe* de Mircea Ştefănescu a fost reprezentată în premieră în anul 1951 la Teatrul Naţional din Iaşi, cu titlul *Matei Millo.*

Foto nr. 57



[1] Observaţie făcută de compozitor în Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 20, poziţia 5.
[2] Mircea Ghiţulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia,* Ediţia a II-a, Editura Tracus arte, Bucureşti, 2008, p. 271.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 58

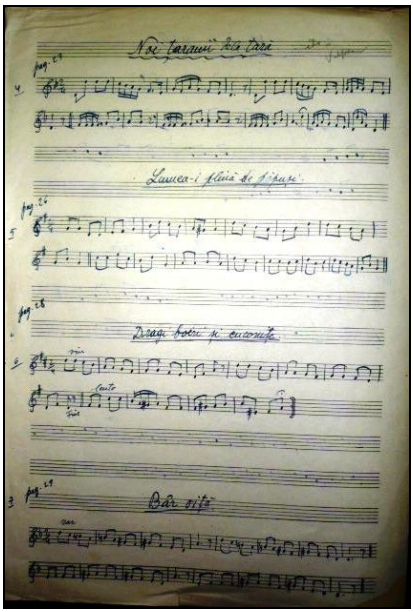
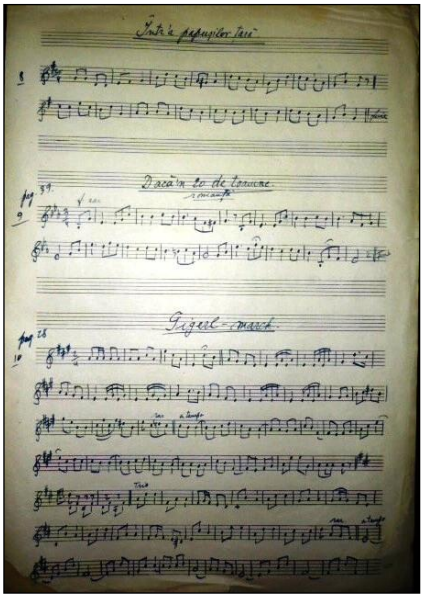


Foto nr. 59



https://biblioteca-digitala.ro

88.

TITLUL LUCRĂRII: ***Patru Madrigale pe versuri de Mihai Eminescu***
I. Freamăt de codru (1953)
II. La mijloc de codru des (1953)
III. Peste vârfuri (1953)
IV. Stelele-n cer (1954)
DURATA APROXIMATIVĂ: 11 minute
ANUL TERMINĂRII: 1953
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2723 (*Freamăt de codru).* Nu s-a găsit manuscrisul la celelalte trei piese.
DESCRIERE: manuscris în creion, foarte neglijent, o schiţă a piesei ***Freamăt de codru,*** scrisă pentru voci şi pian, 13 pagini, semnat şi datat pe diagonală, la sfârşit: *8 nov. 1953, Paul Constantinescu*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 10; Paul Constantinescu: *Am căutat să împletesc armonios romantismul celor patru poezii ale lui Eminescu (*Freamăt de codru, Peste vârfuri, La mijloc de codru des, Stelele-n cer) – *cu melodia populară, tratată, bineînţeles, în manieră polifonică, potrivit tehnicii de madrigal. A fost o experienţă interesantă, pe care doream s-o realizez de multă vreme.*[1]; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: ESPLA 1956, reeditare Editura Muzicală 1964
ÎNREGISTRATĂ: ECE 0532-1970, transformat în ECE 0723 în interpretarea Corului de cameră „Madrigal" al Conservatorului din Bucureşti, Dirijor: Marin Constantin. EXE 01708-1980 *Stelele-n cer* în interpretarea Corului Liceului „Mihai Viteazu" Bucureşti, Dirijor: Valeria Nica-Chiriţă; la pian: Marta Joja. EXE 01882-1980 *Freamăt de codru, Peste vârfuri, Stelele-n cer* în interpretarea corului Radioteleviziunii Române, Dirijor: D.D. Botez.
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cvartet vocal şi pian
PRIMA AUDIŢIE: 31 martie 1954, la Ateneu, Solişti: Emilia Petrescu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu, Alexandru Voinescu. La pian:

[1] Citat din interviul Silviei Roşculeţ (*Entretien avec Paul Constantinesco, compositeur*) apărut în revista „La roumanie nouvelle", an VII, nr. 50, 15 dec. 1954, p. 2, reprodus în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 59-62.

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Rădulescu[1]
ISTORIC: Săptămâna Muzicii Româneşti, la Sala Dalles, 8 decembrie 1957, Sala Mică a Palatului RSR, aprilie,1966
OBSERVAŢII: comandă Minister[2]

89.

TITLUL LUCRĂRII: ***Patru cântece pe versuri de Ştefan Octavian Iosif***
I. Doi voinici
II. Cîntec de leagăn
III. Doină *(Icoane din Carpaţi)*
IV. Jos, între care *(Icoane din Carpaţi)*
DURATA APROXIMATIVĂ:
I: 6 minute
II: 2 minute
III: 2-3 minute
IV: 1 minut

ANUL TERMINĂRII: 5 februarie 1954
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA:
F. Sp. 540 (conţine: *I. Cântec de leagăn; II. Doina (Icoane din Carpaţi); III. Jos, între care (Icoane din Carpaţi).*
F. Sp. 2729
F. Sp. 2733
DESCRIERE:
F. Sp. 540
I. *Cântec de leagăn:* manuscris în creion, 1 pagină; semnat *P. Constantinescu;* datat*: 4 februarie 1954.*
II. *Doina (Icoane din Carpaţi)*: manuscris în creion, 4 pagini, semnat *P.Constantinescu,* datat: *5 februarie 1954.*
III. *Jos, între care (Icoane din Carpaţi)*: manuscris în creion, semnat *P. Constantinescu,* datat: *5 februarie 1954*
F. Sp 2729. La această cotă există două manuscrise:
a. *Doi voinici*, manuscris în creion, neîngrijit scris, dar foarte inteligibil, 10 pagini, datat la sfârşit: *3 februarie 1954.*
b. *Doi voinici, partitură de copist,* în cerneală neagră, 8 pagini, semnată şi datată la sfârşit: *3 II 1954, Paul Constantinescu.*

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 10, rubrica *Prima execuţie.*
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 10, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

F. Sp. 2733: manuscris de copist în cerneală neagră, 6 pagini. Pagina de gardă: *Trei cîntece pe versuri de Şt. O. Iosif. Cântec de leagăn, Doină, Jos între care. Paul Constantinescu, 1954*.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 10; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: volumul *Cântece,* ESPLA 1957.
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce şi pian
PRIMA AUDIŢIE: 14 mai 1954 , Nicolae Secăreanu, G. Kulibin (pian).
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

90.

TITLUL LUCRĂRII: ***Până Lesnea Rusalim*** Dramă în 3 Acte (5 Tablouri); Libret de Victor Eftimiu
DURATA APROXIMATIVĂ: 1 h şi 45 minute
ANUL TERMINĂRII: 10 septembrie 1955
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 557
F. Sp. 496
DESCRIERE:
F. Sp. 557: manuscris în creion pentru voci şi pian. Scriitura este clară, dar este evident că aceasta este prima formă a operei. Pagina de gardă: *Până Lesnea Rusalim. Text: Victor Eftimiu.* Actul I*. Paul Constantinescu;* pe verso: *Persoanele* (sunt înşirate personajele operei); p. 3-10: *Scena I;* p. 11-23: *Scena a II-a;* p. 24-29: *Scena a III-a;* p. 30-37: *Scena a IV-a;* p. 38-43: *Scena a V-a;* p. 44-55: *Scena a VI-a;* p. 56-59: *Scena a VII-a;* La pagina 59, Paul Constantinescu a notat: *circa 35 minute* şi a pus data: *16. V. 1954.* Actul II conţine *Tablourile I şi II* şi are paginile numerotate din nou de la pagina 1 până la pagina 44 unde apare indicaţia: *Cortina cade încet* şi data: *12. VII. 954;* Urmează încă 3 pagini de manuscris. La p. 49 începe *Tabloul II* care se încheie la p. 70, fiind datat *Sinaia 31 iulie 1954.* Actul III, *Tabloul I* cuprinde 61 de pagini, numerotate începând cu numărul 1. La p. 61, Paul Constantinescu a notat: *circa 30 minute. Sinaia, 9 oct 1954. Tabloul II* al actului III cuprinde 31 de pagini numerotate începând cu numărul 1. La sfârşit, Paul Constantinescu a notat: *Buc. 3 noiembrie 1951.* Urmează semnătura şi o nouă notă încadrată în chenar: *Început orchestrarea la 22 febr. 1955. Terminat la 10 sept 1955.*

https://biblioteca-digitala.ro

F. Sp. 496: manuscris în creion, foarte îngrijit, format din 3 volume, legate în coperte cartonate. Volumul I conţine actul I, fiind datat *13 aprilie 1955*; pagina de gardă: *Pană Lesnea Rusalim. Dramă în 3 acte (5 tablouri). Text de Victor Eftimiu. Muzica: Paul Constantinescu. 1955;* pe verso: *Persoanele: Spătarul Pană Lesnea Rusalim - bariton; Mavromihale domnul fanariot - bas, Evanthia soţia lui Mavromihale - rol mut, Logofătul Mirişte - tenor, Vornicul Radu Vulpache - bariton, Vlădica, egumenul Nazarie - bas (bariton), Ispravnicul - Bas, Grămăticul - tenor, Aga - tenor, Moş Toma, ţăran - bas, Rada, soţia lui Moş Toma - soprană, Tofan, fiul lor - tenor, Măriuca, logodnica lui Tofan - soprană, Mătrăgună, ţăran - tenor, Dună, ţăran - bariton, Ilie a lui Marin, ţăran - tenor, Năstasa, ţărancă - soprană, Un argat -tenor, O căpetenie de haiduci - tenor, vlădici, boieri, boieroaice, ţărani, ţărance, poteraşi, haiduci, dansatori şi dansatoare. Cor bărbătesc, cor de femei, cor mixt, orchestră de suflători în culise (meterhaneaua). Orchestra: 2 fl., fl. Picc., 2 ob., corno inglese, 2 cl Sib., cl bass., 2 fg., contrafagot, 4 corni Fa, 3 trompete Do, 3 tromb., tuba, timp., toba picc., piatti, tamburina, gran cassa, gong, trianglu, glockenspiel, xilofon, celesta, arpa, volina I, violina a II-a, viola, v-cel, c-bass. În culise: meterhaneaua (1 fl picc, 1 ob, 1 cl. Mib, 1 cl. Sib, 2 tromp Sib, Trombon, Tuba, Piatti, Tamburina, Gran cassa, 2 corni, campane, tamburo picc.* La ultima pagină, 135, semnătura compozitorului şi data: *13 aprilie 1955.* Volumul II începe cu pagina 136, conţine Actul II, fiind datat la pagina 283, *26 mai 1955.* Volumul III conţine actul III, fiind datat *10 sept 1955*.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 10; Paul Constantinescu: *Acţiunea se petrece la sfârşitul secolului al XVIII-lea, epocă în care ţara noastră se găsea sub dominaţia fanariotă şi ţăranii noştri erau exploataţi cu cruzime. Din rândul lor se ridică Pană Lesnea Rusalim, care va conduce revolta. El a murit sacrificându-se în lupta împotriva opresorilor. Dar sacrificiul lui nu a fost în van, pentru că, din acel moment, regimul fanariot nu a mai dăinuit mult.*[1]; Paul Constantinescu dă explicaţii asupra acestei lucrări şi în alte articole apărute în

[1] Citat din interviul Silviei Roşculeţ *Entretien avec Paul Constantinescu, compositeur,* apărut în revista „la Roumanie nouvelle", an VII, nr. 50, 15 dec. 1954, reprodus în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 59-66.

https://biblioteca-digitala.ro

periodicele vremii[1]; V.T.; S.I.
TIPĂRITĂ: Monologul lui Pană Lesnea Rusalim, în *Arii din opere româneşti,* Ed Muzicală, Bucureşti, 1962
ÎNREGISTRATĂ: ECE 01344-1977: Aria *Da, sunt bătrân".* Orchestra Radiodifuziunii, dirijor, Constantin Bobescu. Solist: Mugur Bogdan
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: solişti, cor mixt, orchestră (3, 3, 3. 3-4, 3, 3, 1-timp, bat., glcksp., xil, v-cel, harpa, coarde. Culise: fl. picc., ob, cl. Mib, cl. Sib, 2 corni, trp., trb., bat., campane).
PRIMA AUDIŢIE: Opera din Cluj, 27 iunie 1957[2], Dirijor: Anatol Chisadji. Solişti: Pană Lesnea Rusalim - David Ohanesian, Rada - Ecaterina Vîlcovici, Mavromihale - Jean Hvrov, Rada - Suzana Bosica, Logofătul Mirişte - Teodor Athanasiu, Măriuca - Lucia Stănescu, Vornicul Vulpache -Traian Popescu, Moş Toma - Ioan Udrescu, Mavromihale - Emil Mureşan, Dirijor cor: Mircea Popescu
ISTORIC: vizionarea operei s-a făcut la Bucureşti, la Ateneu, în luna octombrie a anului 1955, sub bagheta lui Alfred Alessandrescu, cu solişti de la Teatrul de Operă din Bucureşti: Nella Dimitriu, Mircea Buciu, Alexandru Bădulescu, Dumitru Scurtu, Jean Bănescu, Thea Rămurescu şi Zoe Dragotescu.
În anul 1964 se realizează tot la Cluj, o a doua montare a operei, în regia lui A. Ionescu Arbore, cu unele simplificări (eliminarea ariei lui Mirişte şi a corului boierilor din actul I, a dialogului Tofan - Măriuca şi a corului argaţilor din acul II şi a ariei lui Rusalim şi a septetului din actul III). Conducerea muzicală a fost a lui Petre Sbârcea iar corul a fost pregătit de Kurt Mild. Scenografia a aparţinut lui Mihai Nemeş iar maestru de balet a fost Gabriela Taub-Darvaş. Solişti: Constantin Ursulescu (Pană Lesnea), Emil Mureşan, Titus Pauliuc (Mavromihale), Gheorghe Znamirovski (Mirişte), Vasile Bărbieru (Vulpache), Ion Trifa (Vlădica), Marian Pantazi, Mircea Breaz (Ispravnicul), Mihai Almăşanu (grămăticul), Liviu Căpuşan, Iosif Kallos

[1] Articolul *La ce lucrează compozitorii noştri,* apărut în „Steagul Roşu" an II, nr. 295, 11 martie 1955; *De vorbă cu compozitorul Paul Constantinescu despre noua sa operă* Pană Lesnea Rusalim, apărut în ,,Informaţia Bucureştiului", an III, nr. 689, 18 oct. 1955; De vorbă cu compozitorul Paul Constantinescu – autorul operei „Pană Lesnea Rusalim"; *Când Ministerul Culturii a propus premiera operei mele...*, text apărut în anul 1957, în Programul de Sală al Operei de Stat din Cluj. Toate aceste texte au fost reproduse în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004.
[2] Program sală al Operei de Stat din Cluj, Întreprinderea Poligrafică Cluj, 9278-1957.

https://biblioteca-digitala.ro

(Aga), George Busuioc, Ion Udrescu (Moş Toma), Margareta Rădulescu (Rada), Cornel Gocan, Alexandru Racolţa (Tofan), Ion Budoiu, Constantin Toma (Duma), Virgil Dobârtă, Vasile Şildan (Ilie), Ileana Handrea (Năstasa), Alexandru Creţu (o căpetenie de haiduci)[1].
La 13 octombrie 1977, Maria Slătinaru Nistor, Cornel Stavru şi Vasile Martinoiu prezintă în concertul Orchestrei Naţionale Radio, sub bagheta lui Carol Litvin, *Arie şi cor din Opera „Pană Lesnea Rusalim".*
OBSERVAŢII: *comandă minister*[2]

91.
TITLUL LUCRĂRII: ***Gornistul*** pe versuri de Al. O. (Păstorel) Teodoreanu
ANUL TERMINĂRII: 29 mai 1955
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 542
DESCRIERE: Manuscris în creion, 6 pagini, datat *29 mai 1955,* semnat. Pe prima pagină, Paul Constantinescu a notat: Nae Secăreanu sau CCS (Palade)
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 10; V.T.; S.I.
TIPĂRITĂ: în volumul *Cântece,* ESPLA 1957
ÎNREGISTRATĂ: ECC-1967. Solist: Nicolae Secăreanu, pianist: Nicolae Rădulescu.
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: bas solo şi pian
PRIMA AUDIŢIE: N. Secăreanu şi Nicolae Rădulescu[3]
ISTORIC: Păstorel Teodoreanu i-a mulţumit autorului cu un catren: *Paule-ai făcut-o lată / Dar iar zic şi iar mă-ntorn / Mai suna-vei din fligorn / Pentru mine vreodată?*[4]*.* Dan Iordăchescu a inclus liedul în repertoriul său, prezentându-l în recitalurile sale de la Londra şi Paris. A mai fost reluat în recitalul lui Ladislau Konya, în cadrul Festivalului Internaţional „George Enescu" din anul 1964. La 22 mai 1988. Dan Iordăchescu prezintă lucrarea, alături de *Balada puricelui* de M. Mussorgski, în concertul Orchestrei Naţionale Radio, sub bagheta lui Laszlo Gati[5].
OBSERVAŢII:

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Ed. Muz., Bucureşti, 1967, p. 406.
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 10, rubrica *Achiziţii.*
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 10, rubrica *Prima execuţie.*
[4] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 428. Catrenul se află la UCMR, în Fond Breazul, cota 713.
[5] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

92.
TITLUL LUCRĂRII: ***Rapsodie Oltenească***
DURATA APROXIMATIVĂ: 8 minute
ANUL TERMINĂRII: 1956[1]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 529
DESCRIERE: manuscris pentru pian, în creion, neîngrijit scris, nedatat, nesemnat. 15 pagini. Conţine 36 de repere notate de autor.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 11; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: orchestră simfonică[2]:
PRIMA AUDIŢIE: 1957, Bucureşti, Ansamblul Sindicatelor[3]
ISTORIC:
OBSERVAŢII: comandă C.C.S.[4]

93.
TITLUL LUCRĂRII: ***Căluşul***
ANUL TERMINĂRII: 1956[5]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2719
DESCRIERE: manuscris în creion, foarte frumos scris, pentru pian (sisteme de 2 portative), 8 pagini, nesemnat, nedatat. Conţine : *Introducere - Moderato; Dans 1 - Allegro moderato.* CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 21, poziţia 7.
TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:

---

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Anul creerii.*
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Formaţie.*
[3] Cf. Mihai Popescu, *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti.* Vol. I. Muzica Simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-simfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979.
[4] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Achiziţii.*
[5] Conform *Catalogului creaţiei* în manuscris de la UCMR, Fond Breazul, Cota 713.

https://biblioteca-digitala.ro

FORMAŢIA: pian
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

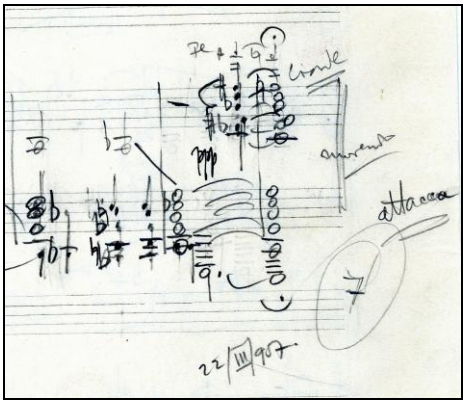
94.
TITLUL LUCRĂRII: ***Concert pentru vioară şi orchestră***
DURATA APROXIMATIVĂ: 22 minute
ANUL TERMINĂRII: 20 VII 1957
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 528 (reducţie)
F. Sp. 513;
DESCRIERE:
F. Sp. 528 (reducţie): manuscris în creion, conţinând schiţa concertului. Părţile I şi II sunt cuprinse între paginile 1 şi 22 ale manuscrisului, unde Paul Constantinescu pune data de *22 III, 957* (vezi Foto nr. 60). Între paginile 23 şi 43 este scrisă partea a III-a datată *6 iunie 1957* (vezi Foto nr. 61).
F. Sp. 513. Manuscris în creion, pentru vioară şi orchestră. Are 109 pagini. Pagina de gardă: *Concert pentru vioară şi orchestră. Paul Constantinescu 1957.* P. 10-36. Partea I: peste textul scris cu creion, apar modificări, tăieturi, adăugiri, scrise cu creioane, roşu şi albastru. P. 37-59: Partea a II-a, la fel, cu modificări, cu creioane, roşu şi albastru. P. 60-109: Partea a III-a. Cadenţa este la p. 88. Pe ultima pagină, 109, apare semnătura şi data: *Paul Constantinescu. Sinaia 20 iulie, 1957.*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 11; Paul Constantinescu[1]; V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: Editura Muzicală, Bucureşti, 1960 (partitură generală şi reducţie pentru vioară şi pian)
ÎNREGISTRATĂ: ECE 0490-1970, transformat în ECE 0883: Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Cluj; Dirijor: Mircea Cristescu; Solist: Ştefan Ruha.
DISTINCŢII:

[1] *Paul Constantinescu inedit,* articol apărut în ,,Tribuna", an XIII, nr. 15 (637), 10 aprilie 1965 şi *Paul Constantinescu,* fragment autobiografic, conservat în Fondul Breazul al UCMR la nr. 202; ambele publicate în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 197-198, respectiv 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

FORMAŢIA: 2+1, 2, 2, 2-2, 2, 2-timp, tobă mică, xil., cel., harpă, coarde
PRIMA AUDIŢIE: 30 aprilie 1958, Filarmonica Braşov, Solist: Ştefan Gheorghiu, Dirijor: Nicolae Boboc[1].
ISTORIC: La 18/19 octombrie 1958 Ştefan Gheorghiu îl prezintă în primă audiţie bucureşteană, la Ateneu, cu Orchestra Filarmonicii bucureştene, sub bagheta lui Mihai Brediceanu[2]; 17/18 Octombrie 1959, solistul Ştefan Gheorghiu îl reprogramează la Ateneu, sub bagheta lui Mihai Brediceanu[3]. Acelaşi solist îl interpretează ulterior la Galaţi (5 decembrie 1958) sub conducerea lui Silviu Zavulovici, la Timişoara (31 ianuarie 1959), la Cluj (14/15 noiembrie 1959), sub bagheta lui Anatol Chisadji[4]. La 10 februarie 1966 a fost interpretat la Radio, sub bagheta dirijorului Ilia Temkov, solist: Gabi Grubea[5]. 6 iulie 1977 Ştefan Ruha îl interpretează la Ateneu alături de orchestra Filarmonicii din Cluj, sub bagheta lui Emil Simon; 22 iulie 1988 Luminiţa Burcă il cântă, sub bagheta lui Cristian Mandeal. Ulterior a intrat în repertoriul mai multor solişti, printre care Gabriel Croitoru.
OBSERVAŢII: Fond Muzical Minister[6].

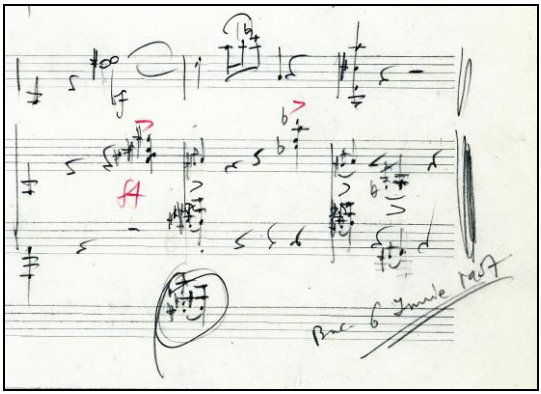
Foto nr. 60



[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Prima execuţie.*
[2] Cf. Fişei lucrării aflată la Biblioteca Filarmonicii „George Enescu" Bucureşti.
[3] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara.
[4] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Ed. Muz., Bucureşti, 1967, p. 454.
[5] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.
[6] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 61



95.
TITLUL LUCRĂRII: ***Înfrăţire (poem coregrafic)***
DURATA APROXIMATIVĂ: 7 minute
ANUL TERMINĂRII: 1959
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2671
DESCRIERE: manuscris în creion, neterminat, totuşi semnat şi datat. Este schiţa lucrării, realizată pe sistem de două portative, pentru pian. Are 66 de repere notate cu creion roşu. Pagina de gardă: *Înfrăţirea Rapsodie coregrafică.* P. 1: *Andantino.* Notă de subsol: *Purtata (melodii şi jocuri din Ardeal. Regiunea Braşov);* p. 2: Notă de subsol: *Brustureanca (125 melodii şi jocuri din Moldova) Reg. Iaşi - C Prichiciu;* p. 3: Notă de subsol: *Călăuza cortului (125 melodii şi jocuri din Moldova) Bacău - C Prichiciu;* p. 4: Notă de subsol: *Marea colecţie ungară;* p. 6: *Jodler und Jeuchzer nr. 111a aus Steiermark und dem östermarkischem Alpengebiet (dr. Joseph Pommer);* p. 8: *Salaciţe (Sârbesc. Banat). Colecţia C. L. Ilin.* Ultimele 6 pagini ale manuscrisului (12-17) conţin doar vagi idei muzicale, scrise pe primul portativ al sistemelor. Totuşi, pe pag. 17 există semnătura şi data: *26 mai 1956. Paul Constantinescu.*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 11; V.T[1].; M.P.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Ed. Muz., Bucureşti, 1967, p. 452.

https://biblioteca-digitala.ro

DISTINCŢII:
FORMAŢIA: 2+1, 2, 2, 2, 4, 3, 3, 1, timp., gr.c., tamb., picc., trgl., ptti., xil., pf., cvintet coarde
PRIMA AUDIŢIE: 20 august 1958, Fil. Buc., Ateneu. Dirijor: George Georgescu[1]
ISTORIC: Lucrarea a fost scrisă la comanda Ministerului, cu prilejul împlinirii a 15 ani de la „Eliberare". S-a mai cântat pe 24 IV 1959, Filarmonică, Dirijor: Mircea Basarab; 3 X 1959, Filarmonică, Dirijor: Mircea Basarab; 10/11 X 1959, Filarmonică, Dirijor: Mircea Basarab[2]. La 13 Octombrie 1960 a fost interpretată la Radio, sub bagheta lui Carol Litvin[3].
OBSERVAŢII: *Comandă Minister*[4]*.*
Nu ştim unde se găseşte manuscrisul lucrării în forma sa finită.

96.
TITLUL LUCRĂRII: ***Şapte cântece din uliţa noastră pentru bariton şi pian.*** **Versuri de Cicerone Theodorescu**
- ***Închinare***
- ***După mort***
- ***Grevă***
- ***Colonelul***
- ***Pitpalacul***
- ***Cu dubele de pâine***
- ***Hrisov de mai***

DURATA APROXIMATIVĂ: 20 minute
ANUL TERMINĂRII: 14 decembrie 1959 (versiunea pentru bariton şi pian); 11 mai 1960 (versiunea pentru bariton şi orchestră)
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 551
F. Sp. 507
F. Sp. 564
DESCRIERE:
F. Sp. 551: manuscris în creion, conţinând 23 de pagini, pentru voce şi pian. Se pare că este prima formă a lucrării. Pe pagina de gardă: *7 Cântece din uliţa noastră pentru bariton şi pian (orchestră). Versurile de Cicerone Theodorescu. Pentru bariton şi pian.* Jos, dreapta: *Paul*

[1] Aceste date rezultă din fişele lucrărilor interpretate de către Orchestra Filarmonică Bucureşti. Lucrarea *Înfrăţire* figurează sub titlul: *Înfrăţire, rapsodie pentru cor şi orchestră*.
[2] Cf. Fişei lucrării, aflată la Biblioteca Filarmonicii „George Enescu"
[3] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.
[4] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

Constantinescu. 1959. Pe ultima pagină, după bara dublă finală apare semnătura compozitorului şi data: *14 dec. 1959.*
F. Sp. 507: manuscris în creion, scris foarte ordonat, conţinând 51 de pagini. Pe pagina de gardă: *7 Cântece din uliţa noastră pentru bariton şi orchestră (versuri: Cicerone Theodorescu).* Jos, dreapta: *Paul Constantinescu, 1960.* Pe ultima pagină, după bara dublă: *11 V 1960.* Rezultă că Paul Constantinescu a terminat orchestraţia la această dată.
F. Sp. 564: manuscris scris foarte ordonat, în tuş negru, 51 de pagini. Este identic cu F. Sp. 507 datat la sfârşit, *11 V 1960*
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 11; Paul Constantinescu: *Începând cu muzica pentru filmul* Răsună valea, *cu muzica pentru filmele* Delta Dunării *şi* Moara cu noroc, *dansurile simfonice realizate pentru Ansamblul Consiliului Central al Sindicatelor, opera* Pană Lesnea Rusalim, *coruri, madrigale, pe versuri de Eminescu,* Simfonia ploieşteană, concertele pentru pian, harpă, Concertul pentru orchestră de coarde, *până la ciclul de cântece* Din uliţa noastră*, pe versuri de Cicerone Theodorescu – am căutat să îmbogăţesc tematica cu aspecte din lupta dusă de popor în trecut, cu aspecte ale frumuseţilor care ne încântă astăzi sufletul sau ecouri ale gândirii şi sensibilităţii noastre contemporane*;[1] V.T.; M.P.; S.I.
TIPĂRITĂ: Editura Muzicală a UC din RPR, Bucureşti, 1961
ÎNREGISTRATĂ: ECE 059-1960: Solist: Nicolae Gafton, Orch. RTV; Dirijor: Iosif Conta
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: voce şi orchestră simfonică: 2, 2, 3, 2-4, 3, 3, 1, timp., bat., pian, campane, coarde.
PRIMA AUDIŢIE: 23 iunie 1960, Orchestra Radio; solist: Nicolae Gafton; dirijor: Iosif Conta
ISTORIC: S-a reluat tot la Radio, la 28 noiembrie 1963 cu acelaşi solist şi acelaşi dirijor. La 16 februarie 1967 s-a cântat tot la Radio, sub bagheta lui Nicolae Boboc, solist fiind Ionel Pantea[2]. La Filarmonica din Bucureşti, Nicolae Gafton a interpretat-o la 28/29 aprilie 1962, sub bagheta lui Constantin Bugeanu, la 6/ februarie

[1] Citat din articolul *Să promovăm mai departe arta şi cultura noastră nouă socialistă,* apărut în revista „Muzica", an XII, nr. 12/1962, p. 15 şi reprodus în volumul Paul Constantinescu. *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 113.
[2] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

1965, sub conducerea muzicală a lui Iosif Conta. S-a mai cântat la Ateneu sub bagheta lui Mircea Cristescu, solist fiind Ionel Pantea (8 mai 1971), a lui Nicolae Boboc, solist fiind Gheorghe Crăsnaru, şi a lui Constantin Bugeanu (17/18 februarie 1983), solist fiind Pompeiu Hărăşteanu.

OBSERVAŢII: Opus *compus şi interpretat în anul 1960 cu prilejul manifestărilor în cinstea celui de-al VII-lea Congres al Partidului*...[1]. *Minister*[2]

97.

TITLUL LUCRĂRII: ***Concert pentru harpă şi orchestră*** cu dedicaţia: ***Harpistei Liana Pasquali***

ANUL TERMINĂRII: Predeal, 13 iulie 1960.

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 560 (reducţie)

F. Sp. 511

DESCRIERE:

F. Sp. 560: Manuscris în creion, pentru harpă şi pian, mai puţin îngrijit, cu corecturi, ştersături, prima formă a concertului. Pe pagina de gardă: *Concert pentru harpă şi orchestră. Orchestra: 2 fl. Fl. Picc., 2 ob., 2 cl., cl. bass, 2 fg., 4 trp., 3 trb., timp., bat., streich.* Alături, Paul Constantinescu a scris: *celesta, glockenspiel, xilofon,* şi pune în dreptul lor semnul întrebării. Jos, dreapta: semnătura şi data: *1960.*

Urmează Partea I (paginile 1-19), datată: *8/IV/1960*; partea a II-a (paginile 20-27) datată: *28 IV 1960*; partea a III-a (paginile 28-51) datată: *21 iunie 1960.*

F. Sp. 511: manuscris în creion, foarte îngrijit. Pe pagina de gardă: *Concert pentru arpă şi orchestră.* Jos, dreapta: semnătura şi data: *1960*. Pe verso: *Orchestra: 2 fl., fl. picc., 2 ob., corn eng., 2 cl., cl. bass, 2 fg., 3 trb., 4 corni, timp (Sib şi Mib), tamb. pic, trg., 1 piatto, arpa solo, archi.* Partea I (paginile 1-28); Partea a II-a (paginile 29-38); Partea a III-a (paginile 39-87) cu cadenţa la p. 68-69. La pagina 69, după bara dublă: *Predeal, 13 iulie 1960* şi semnătura.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 11; V.T.; S.I.

TIPĂRITĂ: Editura Muzicală 1966 (reducţie pentru harpă şi pian)

ÎNREGISTRATĂ: ECE 01862/1980, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române, Dirijor: Iosif Conta; Solistă: Elena Ganţolea

DISTINCŢII:

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Ed. Muz., Bucureşti, 1967, p. 446.

[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

FORMAŢIA: arpa solo, 2 fl., fl. picc., 2 ob., corn eng., 2 cl., cl. bass, 2 fg., 3 trb., 4 corni, timp (Sib şi Mib), tamb. pic, trg., 1 piatto, arpa solo, archi.
PRIMA AUDIŢIE: 4 mai 1961, Orchestra Radio. Solistă: Marica Pessione (Liana Pasquali[1]), dirijor: Iosif Conta[2].
ISTORIC: A mai fost interpretat la Ateneu, la date de 5/6 ianuarie 1962 cu Orchestra Filarmonicii din Bucureşti de către nina Mastero iar la Radio la 21 octombrie 1965, aceeaşi solistă îl prezintă sub bagheta lui Carol Litvin. Apoi, Elena Ganţolea l-a interpretat de nenumărate ori, ca solistă a Orchestrei Radio: 14 martie 1974, dirijor, Radu Zvorişteanu; 18 august 1974, dirijor, Iosif Conta; 31 mai 1976, dirijor, Carol Litvin; 21 şi 22 august 1977, dirijor, Iosif Conta; 20 noiembrie 1980, Dirijor, Emanoil Elenescu; 25 iunie 1987, dirijor, Paul Popescu. Tot ea l-a interpretat în turneele Orchestrei Radio, după cum urmează: 1976 - Germania Federală, dirijor, Emanoil Elenescu (Bad Homburg - 19 ianuarie, Padeborn - 21 Ianuarie, Baltop - 24 ianuarie); 1976 - Carpentras, Dirijor, Emanoil Elenescu; 1977 - Bulgaria, dirijor, Iosif Conta (Ruse, 9 februarie); 1978 – Iugoslavia, sub bagheta lui Iosif Conta (Zagreb - 7 decembrie, Split - 9 decembrie, Beograd - 11 decembrie, Liubliana - 12 decembrie)[3]. La Filarmonică s-a cântat pe 5/6 ianuarie 1963[4]. A fost prezentat în ţară la Târgu Mureş (21 feb. 1962), dirijor Emil Simon; la Cluj (3-4 martie 1962), dirijor, Petre Sbârcea[5]; iar în Italia, la Torino, a fost interpretat de Liana Pasquali, sub bagheta lui Mario Rossi[6].
OBSERVAŢII: *Minister*[7]

---

[1] În caietul manuscris *Lucrări muzicale,* Paul Constantinescu o indică pe Liana Pasquali ca primă interpretă a concertului, dar în volumul *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, apare ca solistă la concertul din 4 mai 1961 Marica Pessione.
[2] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 704.
[3] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999.
[4] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara.
[5] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 458.
[6] Vezi cartea poştală a Lianei Pasquali către Paul Constantinescu: (Torino, 18 iulie 1962). *Mon cher Maître, Le concerto a plu énormément, l'enregistrement est très réussi. J'ai eu une bonne journée. J'espère le jouer en public dans la prochaine saison. A bientôt les autres nouvelles. Bien à vous, Liana Pasquali. P.S. Le chef d'orchestre était Mario Rossi!* (UCMR, Fond Breazul, nr. inv. 2938).
[7] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 11, rubrica *Achiziţii.*

https://biblioteca-digitala.ro

98.

TITLUL LUCRĂRII: ***ANADAM, lucrare în colaborare cu Paul Sterian***
ANUL TERMINĂRII: 1959-1960
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 2669
DESCRIERE: manuscris în creion, cu ştersături, adaosuri, o primă schiţă a lucrării. Scriitura este în sisteme de 4 portative: două pentru voci, respectiv tenori (T) şi başi (B) şi două pentru pian. Partitura vocilor conţine şi textul personajelor: vânători, ţiitori, Arghir, Anadam, Baş-Bucătar etc. În manuscris, cele 4 portative sunt completate până la pag. 43. Între paginile 44-50 este scrisă doar partitura vocilor. La pagina 50 se termină manuscrisul. Paginile 50 şi 51 sunt scrise, dar barate de autor, semn că nu pot fi luate în consideraţie.
CINE O MENŢIONEAZĂ: Paul Constantinescu: *În planurile mele de viitor mi-am propus să scriu un concert pentru violină şi orchestră, care să fie bineînţeles bazat pe un limbaj muzical popular, dus la o cât mai înaltă tehnică actuală (pe cât îmi va fi posibil), precum şi o nouă dramă muzicală pe binecunoscuta poveste a lui Anadam, unde este vorba de om, omul bun şi omul rău (Adam-Anadam) şi din care se deduce că inteligenţa fără suflet nu este suficientă.*[1]
Într-un interviu apărut după terminarea lucrării *Pană Lesnea Rusalim* Paul Constantinescu afirma: *În ceea ce priveşte proiectele mele de viitor, aş dori să tac, şi să vorbesc mai bine despre lucrurile îndeplinite, realizate, pentru că un compozitor chiar cînd ştie de unde porneşte, s-ar putea să nu ştie unde ajunge, sau, mai clar zis, să nu fie mulţumit de ceea ce a făcut. Pot să vă spun totuşi că mă gândesc la o nouă operă pe libretul poetului Paul Sterian, unde este vorba de om, omul bun şi omul rău, şi unde se tălmăceşte vechea poveste orientală Anadam şi Arghirie, într-o înfăţişare cu totul nouă şi originală. Anadam, neomul, cu toate posibilităţile şi capacitatea sa intelectuală, crescut şi învăţat de maestrul său Arghirie, nu poate să-l ajungă pe acesta din lipsa acelor calităţi care fac din Arghirie un om întreg, ascultat şi iubit, adică a bunătăţii inimii, a superiorităţii sale sufleteşti; iar Anadam, care nu are asemenea calităţi, devine un tip diabolic, prăbuşindu-se în propriile sale fapte. Această lucrare va*

[1] Paul Constantinescu, *Fondul de aur al creaţiei populare*, răspuns la o anchetă din ,,Sovietskaia Muzîka" nr. 2/1957, p. 116-125, tradusă şi publicată în revista „Probleme de muzică", nr. 2 martie - aprilie 1957. Răspunsuri publicate în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro

trebui să fie interiorizată şi puternic dramatică. De multă vreme îmi tot ascut creioanele în vederea abordării unei asemenea lucrări pretenţioase. Rămâne de văzut dacă până la urmă voi putea fi la înălţimea propriilor mele exigenţe.[1]
TIPĂRITĂ: inedit
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: manuscrisul fiind în stadiul de schiţă, ştim doar că era pentru voci şi instrumente.
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC: Lucrarea este inspirată de *Istoria preaînţeleptului Arghir şi a nepotului său Anadam* de Anton Pann. Libretul de Paul Sterian este după *Romanul tânărului Anadam.*
OBSERVAŢII:

99.
TITLUL LUCRĂRII: ***Cântec pentru un făuritor de cântece (în memoria lui Ion Vasilescu)***[2]
ANUL TERMINĂRII: 3 dec. 1960[3]
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR (partitură de copist)
COTA: 695
CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 12; V.T.; S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ: Orchestra Studio Radio, Dirijor Carol Litvin[4]
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: flaut şi cvartet de coarde
PRIMA AUDIŢIE: *A fost interpretat de Orchestra Studio Radio condusă de Carol Litvin*[5]
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Ed. Muz., Bucureşti, 1967, p. 406.
[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 12, rubrica *Titlul lucrării (Text).*
[3] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 12, rubrica *Anul creerii.*
[4] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 12, rubrica *Înregistrări.*
[5] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 463.

https://biblioteca-digitala.ro

Texte şi documente inedite
Istoria muzicii româneşti în autobiografii (II)

Viorel Cosma

Cultura muzicală românească de acum un veac, a cunoscut în profesoara, cântăreaţa de lied şi operă, Lucia Cosma, o reprezentantă de seamă a Banatului şi Transilvaniei. Strâns legată de Sibiu şi Timişoara (a fost soţia marelui avocat şi om politic Aurel Cosma din Capitala Banatului), Lucia Cosma şi-a construit o biografie artistică pe cât de bogată în evenimente, pe atât de semnificativă în personalităţile alături de care a colaborat (George Enescu, Gheorghe Dima, D. Popovici – Bayreuth, Tiberiu Brediceanu, Dimitrie Dinicu etc.). Turneele sale de concerte la Paris, Londra, Milano, Viena, refugiile în timpul primului război mondial în Basarabia şi Rusia, dar mai ales încercările de unitate naţională a transilvănenilor şi bănăţeniilor cu românii din vechiul regat, a dat carierei sale muzicale de peste Carpaţi, o anvergură pe care puţinii muzicieni din pragul sec. XX au egalat-o. Participantă activă la momentul de închegare al Operei Române de Stat din Bucureşti (prin *Opera Studenţească* din anii 1913-1914, trupele Stănescu-Cerna, Societatea Lirică Română Grigoriu-Leonard), Lucia Cosma a devenit în ochii presei străine o "trădătoare" a Imperiului Austro-Ungar, o "spioană", care a militat la unirea Transilvaniei şi Banatului cu România. Nu s-a mai putut reîntoarce la Sibiu şi Timişoara, găsindu-şi adăpostul - ca profesoară de canto la Conservator – în ... Bucureşti!

Pretutindeni pe unde a concertat, Lucia Cosma, a promovat la loc de frunte creaţia originală românească, de la lied şi cântec popular până la operetă şi operă (Porumbescu, Flondor, Brediceanu).

Biografia Luciei Cosma este un roman de aventuri, o luptă patriotică pe calea muzicii pentru unitatea neamului românesc, un exemplu de artist militant peste hotare a creaţiei autohtone. A colaborat cu Filarmonica din Bucureşti, cu George Enescu, Gheorghe

https://biblioteca-digitala.ro

Dima, Tiberiu Brediceanu, D. Popovici – Bayreuth, E. Massini şi Dimitrie Dinicu în concerte vocale, corale şi spectacole lirico-dramatice. A interpretat la Bucureşti (11 aprilie 1914) ciclul de *Lieduri pe versuri de Clément Marot* de Enescu, cu autorul partiturii la pian.

Evocările Luciei Cosma a marilor personalităţi româneşti se constituie în veritabile portrete de referinţă istorică. Cântăreaţa ardeleană a strălucit prin cultură şi inteligenţă, prin frumuseţe fizică şi spirituală care au singularizat-o în peisajul nostru naţional. Ar fi putut să realizeze o carieră internaţională precum Hariclea Darclée şi Elena Theodorini (contemporanele sale), dar a preferat să slujească interse majore interne, imediate, rămânând în patrie, dând sute de recitaluri de binefacere, implicându-se în promovarea muzicii româneşti şi universale în mediul social local.

Este surprinzător şi uimitor, cum a intuit Lucia Cosma valenţele spirituale ale oraşului Sibiu (unde şi-a exercitat iniţiativele majore ale carierei), cosmopolitismul acestui centru multinaţional al României, care – peste un secol – a devenit un centrucultural european. Biografia ei, depăşeşte viaţa unui om, înscriindu-se într-un ideal colectiv, de valoare superioară peste timp.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucia Cosma.
Eu şi Muzica
Sibiu, aprilie 1959

Eu şi Muzica

M-am născut la 13 Septembrie 1875 în orăşelul Beiuş, Bihor, unde părintele meu era avocat şi deputat în parlamentul ungar, apărător neobosit şi neînfricat al drepturilor Românilor din monarhia habsburgică.

Când aveam opt luni, Părinţii mei s-au mutat la Sibiu, deci pot considera Sibiul ca oraşul în care am crescut, am studiat, m-am format.

Deşi oraş de provincie cu numai 20.000 locuitori, a devenit, în scurt timp, capitala culturală a României ardelene. Literatura era reprezentată la Sibiu în vremea aceea de George Baritiu, George Coşbuc, Octavian Tăslăuanu, Octavian Goga, Victor Eftimiu, Maria Cunţan, Ion Agârbiceanu, Ioan Russu-Şirianu şi marele I. L. Caragiale, Ștefan O. Iosif ş.a., au poposit de multe ori cu drag aici.

Mişcarea muzicală era stăpânită de *George Dima*, muzicianul cel mai dăruit şi cel mai cult al epocii sale. Născut la Braşov, cu studii muzicale făcute în Conservatoarele din Viena şi Lipsca, nu găsise în oraşul natal, centru negustoresc important, teren propice pentru activitatea dictată de domeniile şi studiile sale.

Acest mediu l-a găsit în Sibiul anilor 80 ai secolului trecut. Cântăreţ, pianist, compozitor, dirijor neîntrecut, ajutat de o cultură vastă şi solidă, Gh. Dima a creat muzică cultă românească, a cules şi armonizat folclor, a educat multe serii de muzicanţi: cântăreţi, pianişti, dirijori şi compozitori, a ridicat Reuniunile de Muzică din Sibiu şi mai târziu pe cea din Braşov la un nivel înalt, care a fost pildă şi îndemn *pentru celelalte coruri mari întemeiate toate mai târziu*. (Reuniunea de Muzică din Sibiu 1878, "Carmen" 1901, "Cântarea României" la 1918, "România" la 1934).

G. Dima a compus coruri a-capella şi cu acompaniament de orchestră pentru cor mixt şi bărbătesc, lieduri complexe pe versurile marilor poeţi români şi germani, a armonizat cântece populare, opera sa culminează în compoziţii de proporţii mari pentru cor, soli şi orchestră simfonică.

https://biblioteca-digitala.ro

Alături de muzica românească de mare valoare au figurat în programele concertelor Reuniunii de Muzică din Sibiu, dirijate de dânsul, uverturi şi alte compoziţii importante ale autorilor nemuritori străini clasici şi romantici; a dat spectacole de operă.

Eu am studiat cu dânsul *pian* (de la vârsta de 10 ani), mai târziu *canto*, *teorie si armonie*, mi-a dezvoltat şi desăvârşit muzicalitatea şi talentele, ceea ce se poate studia la conservatoare faimoase cu atâţia profesori de specialitate, eu îmi însuşisem în micul Sibiu cu un singur profesor, dar acela cu adevărat *maestru*.

La 18 ani cunoşteam bine literatura clasică şi romantică, muzică de cameră, iar în corul celebru condus de G. Dima eram stâlpul sopranului.

Maestrul meu mi-a dat în anul 1894 şi două debuturi ca solistă pian şi voce în *trio re-minor de Mendelssohn* şi *Cântecul Clopotului* de *Romberg* care au fost începutul unei fericite cariere de diletantă devenită cu timpul artistă.

În anul 1894 m-am căsătorit cu avocatul Aurel Cosma din Timişoara şi am părăsit Sibiul plin de viaţă muzicală românească pentru oraşul străin, centru industrial, în care românii erau o minoritate disparentă şi viaţă muzicală aproape inexistentă.

Dar dorul de ai mei şi dragostea de muzică mă chema adeseori în oraşul devenirii mele şi am continuat să fac parte din corul Dima şi să cânt la toate concertele ca o modestă coristă, solistele fiind "cu vechime". Totuşi în 1895 fiind invitaţi la Bucureşti de un comitet de doamne să ne dăm concursul la un concert de binefacere, maestrul meu mi-a oferit să cânt la refren trio de Mendelssohn, ceea ce s-a întâmplat având 2 parteneri iluştri, pe violonistul Narice şi pe mult merituosul profesor compozitor Constantin Dimitrescu la violoncel.

Acel debut al corului sibian – urmat şi de un concert propriu cu program la nivel înalt, cu totul nou şi surprinzător pentru Bucureşteni – a fost o relevaţie pentru cercurile conducătoare, publicul şi presa din capitala României şi-a avut roade fericite şi importante, a fost un imbold şi exemplu de cea mai mare importanţă şi cu urmări epocale în viaţa muzicală a României.

Spicuesc din ziarul "Timpul"

Succesul obţinut de concertul dat aseară în sala Ateneului de Reuniunea Română de Muzică din Sibiu a fost enorm. Aplauzele s-au transformat în ovaţiuni, a fost o adevărată sărbătoare a cântecului românesc, care ne-a umplut inimile de mândrie, am fost fermecaţi ascultând melodiile noastre naţionale, dar acest simţământ nu s-ar fi

https://biblioteca-digitala.ro

manifestat cu atâta putere în sufletul nostru dacă producţiunile pe care le-am auzit n-ar fi fost totodată şi artistice.

Concertul Reuniunii Române din Sibiu a fost o revelaţiune pentru publicul nostru.

Mai întâi pentru prima dată s-a auzit un cor românesc de bărbaţi şi femei.

La noi cântul coral este cu totul neglijat. Mare mi-a fost dată bucuria când am văzut cum publicul a primit cu entuziasm producţiunile corale ale Reuniunii sibiene. Era o adevărată sărbătoare a sufletului să auzi ansamblul perfect cu care se executau toate numerele programului.

Pe de altă parte o adâncă tristeţe ne cuprindea, căci ne ziceam: *Cum, la Sibiu, un oraş de 25000 locuitori, se formează un cor atât de complet, există o orchestră excelentă şi permanentă susţinută de autoritatea municipală, şi aci, în capitala regatului român, la Bucureşti, unde locuiesc peste 200000 de oameni, cu un conservator, cu un teatru subvenţionat, nu ne-am învrednicit încă a avea nici cor românesc, nici orchestră permanentă?*

Am adus pe dl. dr. Babeş din Budapesta, de ce să nu aducem pe G. Dima din Sibiu şi să-i dăm mijloace de a lucra româneşte pe pământul României libere pentru a combate microbul străinismului în artă?

G. Dima a fost decorat şi i s-a oferit un post de profesor la Conservatorul din Bucureşti, *dânsul a rămas însă credincios patriei sale restrânse, Ardealul.*

Au urmat concerte ale corului şi la Sălişte, înfloritoarea comună de lângă Sibiu, la Alba –Iulia, Braşov, care aveau un rezultat educativ de mare importanţă, pentru că exemplul a prins şi pretutindeni au luat fiinţă înjghehări corale. Conducătorii corului erau tot discipolii lui Dima, foşti elevi la şcoala pedagogică românească din Sibiu, soliştii de asemenea.

Programele concertelor căpătau nivel tot mai înalt, pe lângă muzica poporală armonizată de Dima, Musicescu, Timotei [Popovici], Vidu, se executau în fiecare an şi cântece şi oratorii, de la “Crăiasa ielelor” şi “Cruciaţii” de Niels W. Gade, “Clopotul” de Romberg, în care am avut primul meu solo important, “Mama lui Ştefan” de G. Dima, până la “Anotimpurile”, “Creaţiunea” de Haydn, “Elias” de Mendelssohn, “Missa do-major”de Beethoven, “Cântece ţigăneşti” de Brahms, “Brumărelul” de Iacol Mureşanu, “Povestea rozei” de Schumann, “Stabat Matei” de Rossini, “Magnificat” de Bach ş.a.

Iar opere: *O noapte în Granada* de Kreuzer (în anul 1886) şi “Crai Nou” de Porumbescu, “Moş Ciocârlan” de Flondor, acestea două

https://biblioteca-digitala.ro

din urmă după plecarea lui G. Dima din Sibiu. În anul 1899, Maestrul cu concerte nepieritoare pentru cultura şi muzica românească a păsărit Sibiul şi s-a reîntors în oraşul său natal, Braşov, unde şcolile româneşti secundare dăduseră între timp roade şi intelectualitatea românească rechema prezenţa lui Dima. Şi-a terminat viaţa şi activitatea tot la datorie, deşi înaintat în vârstă conducea cu vigoare şi competenţă Conservatorul din Cluj.

La Braşov a ridicat nivelul artistic, în curând Reuniunea de Muzică a putut da concerte cu nivel înalt şi ca solistă era invitată tot fosta sa elevă, astfel am colaborat cu dânsul până la primul război mondial care ne-a unit pe toţi oamenii într-o patrie comună.

*

Deci din toamna anului 1894 locuiam la Timişoara.

Cine cunoaşte Timişoara de azi, românizată, înzestrată cu şcoli superioare şi instituţii de cultură însemnate nu-şi poate închipui cum era înainte de acea transformare radicală. Am găsit acolo o pătură destul de solidă de meşteşugari români, dar numai vreo 10 familii de intelectuali în majoritate oameni bătrâni. Încetul cu încetul s-au înmulţit şi acestea printr-o generaţie tânără şi am reuşit să dăm şi noi spectacole româneşti "în scop de binefacere", asta era lozinca atunci. Statul feudal maghiar nu ajuta nici o iniţiativă particulară maghiară, cu atât mai puţin pe "valahi".

Eu am fost imediat solicitată să cânt pentru scopuri de binefacere româneşti şi în scurt timp am găsit calea spre mine şi ceilalţi, care până atunci aduseseră cu cheltuială mare artişti din Budapesta - toate societăţile de binefacere. Aveam ca unică sursă câte o serbare mare în timpul carnavalului - astfel am cântat pentru *reuniunile de femei catolice, protestante, evreieşti, orbi*, *surdomuţi* etc. Multe şi mişcătoare sunt adresele de mulţumire ce posed.

De asemenea am dat un concurs neprecupeţit serbărilor din Arad, Orăştie, Caransebeş (unde am cântat în 1914 opereta "Crai Nou").

Programele concertelor mele erau alcătuite din muzică clasică şi romantică străină şi compoziţii de ale maestrului meu venerat Gheorghe Dima.

Între timp mă foloseam de fiecare prilej de a-mi continua studiile cu dânsul, şi cu un nou şi prea valoros prieten al Ardealului, Dimitrie Popovici – Bayreuth, care a poposit adeseori printre noi, a dat nume unor concerte proprii şi un concurs generos la serbările noastre din Sibiu, Braşov, Arad, Timişoara etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin studiu neîntrerupt am făcut progrese remarcabile şi în arta pianistică, compozitorul meu favorit şi adâncit era Chopin, dar şi clasicii şi toţi romanticii au fost studiaţi cu pasiune şi mi-am dat concursul şi ca pianistă la multe concerte.

Muzica poporală a primit un imbold prietenesc şi de mare importanţă prin stabilirea la Sibiu a tânărului folclorist şi compozitor Tiberiu Brediceanu, iar acestuia i s-a deschis un câmp şi orizont vast pentru fericita sa activitate în care a făcut muncă de pioner cu cele mai fericite rezultate.

În atmosfera de înaltă tradiţie muzicală şi culturală a Sibiului, tânărul bănăţean şi-a continuat şi desăvarsit activitatea sa atât de hotărâtoare pentru cunoaşterea folclorului nostru, începută cu mult înainte de Bela Bartok, culegând melodii care au dat şi o îmbogăţire fericită şi neasteptată repertoriului meu românesc.

Posed nenumărate manuscrise preţioase - ca valoare şi ca amintire - ale celui dintâi folclorist al nostru; dintr-o epocă relativ scurtă, dar prodigioasă, au răsărit acele încântătoare *doine, colinde, jocuri, şezătoare, poem etnografic*, culese şi armonizate de Tiberiu Brediceanu care au făcut bucuria atâtor generaţii de români. Ele au fost cu timpul făcute cunoscute de mine în toate colţurile locuite de români şi peste graniţă în centre mari muzicale, iar mai târziu de elevele şi elevii mei şi cei care au prins dragoste de a le cânta de la mine şi de la ei.

Simple ca tot ce este etern, prinse în haină ştiinţifică cu aceeaşi simplitate, cântate sincer şi firesc ele pleacă de la sufletul poporului şi ajung drept la sufletul celor ce le ascultă şi trebuie să le iubească.

Iar mie mi-au decernat titlul de “privighetoarea Ardealului”…

Începutul s-a făcut în anul 1905 cu ocazia inaugurării Palatului şi Muzeului “Astra”, ridicate din contribuţia generoasă a întregului neam românesc din Ardeal, Banat, Crişana şi munca pilduitoare a unui grup de români şi romance însufleţiţi de dragoste de neam şi dor de propăşire a acestuia.

“Serbările de la Sibiu” din 1905 au atras o lume imensă din toate părţile locuite de români, inclusiv regatul României, Bucovina etc., şi-au fost pilduitoare, pentru că poemul etnografic al lui Brediceanu s-a dat pe urmă la *Bucureşti, Timişoara, Arad, Budapesta, Viena* etc. deslănţuind pretutindeni un entuziasm enorm. *Şi tot cu concursul meu.*

Tot atunci s-a jucat de diletanţii sibieni cu concursul lui Zaharia Bârsan, “*Fântâna Blanduziei*”, în care eu am avut rolul *Neerei*

https://biblioteca-digitala.ro

şi sora mea Hortensia al Getei. Nicolae Iorga care era de faţă, mi-a făcut cinstea să scrie foarte elogios despre această contribuţie a noastră în “Semănătorul”.

Nu studiasem arta dramatică, dar mi-a plăcut mult teatrul, începusem să joc teatru chiar din şcoală, am avut ocazia să văd pe cei mai mari actori contemporani din Europa – mi-au plăcut totdeauna călătoriile şi am trăit mult în străinătate – şi-mi compuneam rolurile în genul văzut la *cei mari: simplu şi natural.*

Tot în concursul lui Zaharia Bârsan am jucat la Timişoara o comedie de Labiche, împreună cu un cerc de diletanţi însufleţiţi care cu timpul se strânseseră în jurul meu şi la Sibiu pe Anca în “Năpasta”, “Papa Leonard”.

Societăţile studenţeşti din Cluj, Budapesta (Petru Maior), Viena (România Junǎ) m-au avut de asemenea interpretă a cântecului românesc.

La serata studenţilor din Cluj a venit şi o delegaţie a studenţilor din Craiova care mi-au adus ca omagiu o liră cu tricolor pe care era scris “Dnei Lucia Cosma, înălţătoarei inimilor româneşti”.

O culme a vieţii artistice din Sibiu a fost şi opera populară “*Moş Ciocârlan*” de compozitorul bucovinean *Tudor cavaler de Flondor* care s-a studiat şi executat sub bagheta lui Hermann Kirchner, german din împărăţia germană, vrăjit de cântecul românesc, urmaş al lui T. Popovici în fruntea corului sibian (în anul 1905).

Rolul titular l-a jucat – era un rol de proză şi foarte greu – Grigore de Pantazi, bucovinean, funcţionar în Ministerul de Interne din Viena, meloman, actor excelent, autor de scenarii – un balet al său, “Nippes”, a făcut parte din repertoriul permanent al operei imperiale din Viena.

Dânsul crease acel rol la Cernăuţi şi nimeni dintre diletanţii români nu ar fi putut aspira să-l egaleze. Pantazi era şi un regizor excepţional, regia lui dinamică a reuşit să ridice spectacolul dat de diletanţa din Sibiu la rang de elită. Eu eram Florica, nepoata prezentată a Harpagonului rural, capabil de orice crimă, tenorul Ștefănescu din București, baritonul Ionel Crișan, după unire profesor la Conservatorul din Cluj, câțiva diletanți cu experiența scenii și voci bune, un cor numeros, cu voci frumoase, aspect tineresc și simpatic, au format un ansamblu excelent și plin de farmec.

Venise şi autorul de la Cernăuţi şi a găsit nivelul spectacolului atât de excelent încât a propus să îl dăm şi la Bucureşti.

Pentru spectacolele de la Sibiu, venise lume din Ardeal şi Banat, Oltenia, Bucureşti, Budapesta.

https://biblioteca-digitala.ro

În Septembrie 1906 munca tenace şi dezinteresată a Sibienilor a fost încoronată de succesul mare şi meritat de la Teatrul Naţional din Bucureşti unde s-a dat "Moşul Ciocârlan" de 5 ori în faţa unei săli arhipline şi entuziaste.

De asemenea 2 concerte la Ateneu cu program de înalt nivel artistic au avut un succes mare, serios şi meritat.

În "Moşul Ciocârlan" am interpretat iar, cu un cald succes, pe duioasa Florica, în programul concertelor am figurat cu rugăciunea Elisabetei din opera "Tannhäuser" de Wagner, studiată cu marele cântăreț wagnerian Dimitrie Popovici – Bayreuth, cu "Cântecul Solveigei" de Grieg, textul de Ibsen, adus pentru mine de poetul I. U. Soricu, și compoziții de G. Dima.

Succesul acestor noi apariţii ale slujitorilor Muzicii din Sibiu pe scenele Teatrului Naţional şi Ateneului, a fost strălucit şi a avut darul să ni-l fure pe Hermann Kirchner, căruia i s-a oferit postul de dirojor al corurilor germane din Bucureşti şi profesor la Conservator.

Toate aceste succese excepţionale pentru o "diletantă" (diletantă - artistă mă numea D. Popovici-Bayrenth, care mi-a făcut cinstea să-mi ceară concursul la concertele sale de la Arad, Timişoara etc.), eram cu mare imbold spre a munci pentru a ajunge tot mai sus, totodată însă mă încurajau să-mi iau zborul în marea lume muzicală.

Cea mai celebră autoritate în şcolile mondiale de canto era *Mathilde Marchesi*, Paris. *Născută Graumann* din Frankfurt, măritată cu *Salvatore Marchesi de Castrone della Rajata*, sicilian, studiase canto cu *Manuel Garcia* (fiul celebrului tenor al secolului XVIII, secolul muzical), care a transmis arta belcantoului posterităţii prin sonata sa celebră, prin tratatele sale.

Soţii *Mathilde* şi *Salvatore Marchesi* (în artă) fuseseră profesori la Conservatorul din Viena, unde școala lor a produs roade fericite, ridicând arta cântului vieneză mult faţă de şcoala germană, pe urmă s-au stabilit la Paris, unde au dat fiinţă unei şcoli proprii, celebră în lumea întreagă.

Metoda *Marchesi* se baza pe mezzo-voce combinată cu rezonanţa vocii de cap, pe care eu o aflasem prin experienţe îndelungate, imitând pe marile cântăreţe de concert, cu deosebire pe cele nordice şi franceze, cu ale căror glasuri şi interpretare se asemăna glasul şi stilul meu.

Aflând înţelegere la familia mea pentru strădania mea de a mă perfecţiona, am plecat în anul 1908 la Paris.

După ce i-am cântat Cântecul Solveigei de Grieg, maestra mi-a spus: "*Eşti singura cântăreaţă venită la mine cu "voce de cap" (voix de tête), toate celelalte ţipau în acute...".*

https://biblioteca-digitala.ro

Elevele sale erau cu deosebire de rasă anglo-saxonă, din Europa, America, Africa de Sud, “steaua ” şi mândria școlii celebrissima *Melba*, australiană, care cânta la Covent Garden, o rusoaică din Petesburg. Germanele studiau la Berlin cu fosta sa elevă *Etelba Gerster.*

Tot atunci studia la Paris colegul meu de mai târziu *Constantin Stroescu* cu *Elena Teodorini*.

Mme *Marchesi era multilaterală, stăpânea toate stilurile, şi mă aprecia cu deosebire pentru aceleaşi calităţi.*

Celelalte eleve învăţau cu lunile câte o arie, eu am trecut cu hărnicie prin literatura de lieduri germane şi franceze, însufleţită de experienţa, talentul şi stilul marei Maestre, am studiat muzică veche, preclasică, câteva arii şi am profitat enorm de sfaturile şi observaţiile sale, cursul fiind colectiv. La audiţia de fine de an, prim-flautistul operei mari care acompania în aria nebuniei din “Lucia” pe o colegă englezoaică ce studiase anul întreg numai aria aceasta, a spus maestrului corepetitor, vorbind despre mine: “asta este o persoană *foarte muzicală*”.

Mathilde Marchesi a dăruit artei cântului şi slujitorilor săi şi mijloacele de a dezvolta vocea prin *caetele sale de exerciţii – vocalize* şi tezaurul nepreţuit al *variantelor* care se cântau şi se cântau în ariile de coloratură.

Mult m-a ajutat în toată vremea studiilor mele de canto, baza solidă a studiilor de pian, canto, teorie şi armonie făcute cu marele Maestru român, *Gheorghe Dima*, pe care l-am venerat cu cea mai profundă recunoştinţă, deasemenea că vorbesc şi scriu în 5 limbi străine: franceza, engleza, italiana, germana şi maghiara.

Cariera

Mama mea iubită era internă într-un "institut de domnișoare" din Arad, și avea 13 ani când a fost dusă la primul spectacol de operă la care a asistat: “Lucia di Lammermoor” având ca protagonistă pe o cântăreață din Budapesta (Maleczky), tot elevă *Marchesi.*

Mama a fost atât de impresionată de operă și interpretare, încât și-a propus când va fi mare și se va mărita să aibă o fată, asta să fie înaltă și cu păr castaniu, cum era protagonista din fața sa, *să-i dea numele Lucia, și să o facă cântăreață*.

Reîntoarsă în anul 1909, luna iulie de la Paris, prima mea apariție în public ca *profesionistă*, a fost la o serbare a fraților arădeni la sfârșitul lui noembrie. În program figura și aria nebuniei din opera “Lucia di Lammermoor” de Donizeti, și mama venise de la Sibiu să asiste la debutul fiicei sale și abia atunci mi-a povestit *geneza numelui*

https://biblioteca-digitala.ro

meu, destul de rar în Ardeal (într-adevăr, în tot Ardealul eram numai 2 Lucii, una la Braşov şi una la Sibiu. De atunci s-au înmulţit însă ...).

Succesul a fost desăvârşit, senzaţional.

A urmat tot un concert de binefacere, triumfal la Timişoara şi pe urmă "privighetoarea" şi-a luat zborul peste munţi la "fraţii liberi".

Duminică, 24 ianuarie 1910 am cântat lieduri de *Brahms* şi *Grieg* la concertul simfonic al orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice, dirijor *Dimitrie Dinicu*, artist şi om ales. Publicul şi presa, care mă primise cu atâta căldură când am cântat în "Moş Ciocârlan", m-a îmbrăţişat cu aceeaşi simpatie admirativă, iar la concertul meu de la Ateneu din 8 februarie 1910, am avut o sală plină şi un public care a fost capabil să aprecieze programa mea serioasă alcătuită, după obiceiul din Apus, din arii de operă şi lieduri, sfârşind cu cântece populare de Dima şi Brediceanu.

Era cel dintâi concert de lieduri dat de o artistă română.

Cântăreţele mari ale României de atunci: *Elena Teodorini, Hariclea Darclée, Mara d'Asty*, erau cântăreţe de *operă* şi ilustrau scenele mari din Occident şi chiar din alte continente, în ţară debutaseră cu succes la Corul "Carmen" al lui Kiriac, soprana lejeră *Elena Drăgulinescu* şi mezzosoprana *Elena Bonciu-Locuşteanu*, care cântau arii de operă şi romanţe sau cântece obişnuite pe atunci.

Nici una nu cunoştea genul superior care este liedul, nici cântecul popular ridicat la rang de artă.

Programele mele erau alcătuite din câteva arii celebre: Mozart, Lucia, Lakmé, Hamlet, lieduri de Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Hugo Wolf, Richard Strauss, César Franck, Massenet, Ceaikovski, Duprez, Debussy, G. Dima, *G. Enescu,* folclor descoperit şi transplantat în sălile de concert de Dima, Brediceanu, mai târziu, compoziţii de Ion Nonna Otescu, S. Drăgoi.

O lume nouă în domeniul muzicii, un orizont nou se deschidea în viaţa muzicală a României.

După concertul de la Bucureşti am mers la Braşov, să aduc tributul meu de recunoştinţă şi admiraţie Maestrului meu venerat, jumătate din program fiind alcătuit din compoziţii ale sale.

A urmat Sibiul cu un concert dat în folosul şcolilor de industrie casnică şi menaj, creaţiunea mamei mele mult active şi creatoare de instituţii de cultură, care s-au bucurat în tot concertul de sprijinul meu, toate concertele mele din Sibiu fiind date în folosul lor.

Succesul răsunător al debutului meu de la Bucureşti a avut ca rezultat adrese şi scrisori prin care eram invitată să cânt în oraşele de provincie începând cu Galaţi (Liga Culturală), apoi Brăila, Bacău,

https://biblioteca-digitala.ro

Câmpulung, Focşani, T. Jiu, T. Secuiesc, Iaşi, Buzău, Craiova, Râmnicu-Vâlcea ş.a.

Acompaniatorul meu şi al tuturor concertiştilor vocali şi instrumentali era bunul, neobositul, eminetul pianist şi compozitor *Teodor Fuchs*, născut la Viena, fost elev al lui Souer, stabilit la Bucureşti şi romanizat complet.

România liberă m-a primit cu adevărat cu braţele deschise, ca pe o purtătoare de solie de dragoste şi solidaritate românească de la fraţi la fraţi. Iar cântecul românesc ce fusese ridicat la rang de artă prin Dima şi Brediceanu a fost la început o revelaţie, dar a prins repede rădăcini solide.

Critica muzicală în frunte cu dăruitul şi eruditul *Emil. D. Fagure* mi-a dedicat pagini strălucite.

Marele *George Enescu* mi-a făcut cinstea să acompanieze ciclul său pe cuvinte de Clément Marot la un recital dat de mine la Ateneu în folosul orfanilor de război din Ardeal la 11 martie 1916.

La concertul de compoziţii ale lui Ion Nonna Otescu, dat la Ateneu în ziua de 2 martie 1914 cu concursul orchestrei simfonice, am creat cele 3 melodii ale sale: *Foi de toamnă, Pensée d'automne şi Ritmuri de gavotă.*

În ziua de 16 octombrie 1911 s-a dezvelit cu fastul curent *monumentul lui Enescu la Galaţi* şi din toată românimea cântătoare mi s-a făcut mie, care eram totuşi încă cetăţeancă maghiară, cinstea să fiu invitată să cânt. Am cântat pe versuri de Eminescu puse în muzică de G. Dima şi doine din Ardeal.

În cuvântarea sa de la banchetul oficial, Ministrul Instrucţiunii a spus: “Se face o nedreptate Ardealului când se spune că a fost absent de la sărbătoarea noastră. El mi-a trimis ce are mai bun: *cântecul său*.”

Mi-a fost hărăzit deci mie să duc solia unităţii_neamului românesc de la frate la frate.

Ceea ce nu era lipsit de primejdie .

După ce începuse primul război mondial, România era în neutralitate şi eu continuam a cânta în Ţara Românească, a apărut în ziarul “Die Zeit” din Viena un articol care în mod foarte străveziu, fără să dea nume, mă acuza că sub masca de concertistă făcusem *spionaj*, că am fost prinsă asupra faptului şi – executată.

Eu mă afllam tocmai împreună cu ai mei la Călimăneşti, soţul meu la Timişoara, alarmat, s-a consultat cu autorităţile civile şi militare de acolo, la care mă bucuram de stimă şi consideraţie, doar cântasem mulţi ani pentru toate scopurile de binefacere, şi mi s-a dat sfatul să nu mă reîntorc acasă. Am rămas deci în Patria Mamă, am cântat mai

https://biblioteca-digitala.ro

departe şi mai târziu m-am refugiat cu ai mei în Moldova, de acolo în Rusia țaristă, am trăit epopea revoluției la Petrograd, am plecat apoi prin țările de nord, Londra, Paris, la Milanio unde am rămas 2 ani şi jumătate desăvârşindu-mi cunoştinţele cu studiul repertoriului de operă.

Cântasem totuşi operă şi la Teatrul Liric din Bucureşti în noiembrie-decembrie 1915 în formaţiunea aşa zisei "opere a Studenţilor", o încercare destul de izbutită din punct de vedere artistic. Tinerii artişti care studiau sau făceau carieră în străinătate, se întorseseră în ţară, omul de bine care era *Leon Popescu* le-a pus la dispoziţie *Teatrul Liric*, dirijori excelenţi ca *Egizio Massini, Nonna Otescu* ş.a., un cor cu voci bune a completat un ansmablu excelent: *Jean Atanasiu, G. Folescu, Nicolae Livezeanu, G. Niculescu Basu, Edgar Istratty, Mihăilescu-Toscani, Mircea Lazăr, fraţii Rabega, apoi Elena Drăgulinescu, Alexandra Feraru, Margareta Rădulescu*, au alcătuit un ansmblu tânăr , dăruit, cu studii frumoase făcute în ţară cu *Popovici – Bayreuth, Aurel Eliade, Carlotta Leria* etc. şi în străinătate.

"Opera Studenţilor" a trecut apoi sub administraţia lui *Stănescu-Cerna şi a fost nucleul din care s-a dezvoltat după război prima operă română de stat.*

Am fost invitată şi eu să cânt rolul titular în "Lucia di Lammermoor". Neuitat mai va rămâne şi acest debut. Cu un ansamblu strălucit: Livezeanu, Costescu Duca, Jean Atanasiu, Folescu etc.

Teatrul Liric de lângă Cişmigiu distrus mai târziu de un barbar bombardament sistematic al Instituţiilor de Cultură, era o clădire nu mare, dar elegantă, cu acustică excelentă.

La premiera noastră – se mai cântase cu altă distribuţie – era atât de populat cum nu-l văzusem niciodată, se aşezaseră scaune şi în spaţiul dintre rânduri. Succesul artistic mare. Cu multă emoţie mă gândesc şi la acest debut al meu, care de asemenea ieşea din comun.

Numai de 2 ori am cântat acel rol, acea operă care a însemnat atât de mult în cartea vieţii şi devenirii mele. Lumea era agitată în preajma războiului ce se profila şi pentru ţara românească, şi – încă nu era pregătită pentru a susţine o campanie permanentă de operă, deci stagiunea a luat sfârşit în scurtă vreme.

În 1914 am cântat la Caransebeş cu diletanţi dăruiţi şi plini de însufleţire pe Dochiţa în "Crai Nou" de Porumbescu.

Mult mai târziu, în anul 1920 şi în "România Mare" cu "visul împlinit" l-am invitat pe Jean Athanasiu la Timişoara unde am cântat împreună cu imens succes, cu o trupă ungurească ce-şi trăia ultimele zile acolo. "Rigoletto", altă operă favorită a mea în folosul victimelor

https://biblioteca-digitala.ro

din Banat ale războiului mondial. Se mai ştie că Jean Athanasiu era un "Rigoletto" neîntrecut, eu studiasem rolul la Milano, văzusem atât acolo, cât şi la Paris nenumărate spectacole ale acelei opere, totul a fost perfect pus la punct.

Altă operă cântată de mine a fost "Traviata" într-un ansamblu alcătuit de Baziliu. Deşi studiasem un repertoriu de 28 opere, cu Maestrul Michele Wigley la Milano şi cu altul, nu am cântat decât cele înşirate până aici, pentru că după război soarta mi-a hărăzit altă menire, şi a trbuit să renunţ cu mult regret la cariera de operă, care fusese un ideal al meu şi mă simţeam acasă pe scenă.

Primul meu concert la Viena

L-am dat la 7 aprilie 1910 în sala Bösendorfer, celebră pentru acusticasa minunată, unde aveau loc toate concertele de muzică de cameră (azi acele serate muzicale de natură intimă, cu un program ales, accesibil numai cunoscătorilor acestui gen nobil şi superior, se numesc *recital*, dar eu voi rămâne pe lângă *concert*, cum se obişnuia odată).

Programul începea tot cu aria din "Il Re Pastore" de Mozart, care a figurat numai în concertele mele (chiar şi notele se găseau numai la Paris unde în şcolile unor mari profesori şi la concertele unor mari intelectuali se cultiva muzica clasică şi preclasică), apoi Schubert, Grieg, César Franck, până la Dima şi Brediceanu, care figurau printre întâia dată pe un program de concert la Viena.

Deci cântecul popular românesc ridicat la rang de artă a fost prezentat mai întâi la concertul meu publicului şi criticii muzicale vieneze şi a plăcut, iar pe numeroşi români din sală i-a emoţionat, unora şi-au şters chiar lacrimi.

Critica, serioasă şi distantă în general, a fost atât de obiectivă şi favorabilă, primirea din faţa publicului atât de caldă şi plină de simpatie încât m-a hotărât să dau în fiecare an un concert la Viena, ceea ce s-a mai întâmplat în anul 1911 în program tot Mozart, Schubert, Hugo Wolf, César Franck, Massenet, câţiva autori vienezi în viaţă, iar cântecele noastre au găsit aceeaşi primire caldă.

Aveam anunţat şi un concert la Berlin, dar am fost sfătuită să renunţ deocamdată, critica berlineză fiind lipsită de bunăvoinţă şi obiectivitate faţă de artiştii care nu aveau încă un nume "mondial", şi să cânt întâi la Londra, trambulina pentru artiştii de muzică de cameră.

Mi s-a recomandat un austriac stabilit la Londra, *Victor Beigel*, specialist în *respiraţia diafragmală*, cu care noi, femeile nu ne naştem, şi trebuie să o învăţăm, pentru că e de cea mai mare importanţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmând sugestia primită la Viena am plecat la Londra, m-am dedicat iar unor studii serioase de tehnică de respiraţie şi repertoriu de concert.

Este adevărat că sezonul de primăvară – mai – iunie şi de toamnă octombrie –noiembrie e extrem de bogat şi interesant la Londra. Toţi marii interpreţi – instrumentalişti şi vocali – şi toţi marii dirijori se strâng atunci acolo, şi fiecare îşi aduce un nou eveniment muzical.

Publicul englez este foarte amator de muzică de înaltă valoare, şi artiştii care au reuşit să se impună devin imediat celebrităţi mai mari sau mai mici şi au angajamente cu onorarii mai bune decât oriunde. În Anglia nu există colaborare gratuită aici în aşa zisele "scopuri de binefacere". Englezul e de părere că dacă se plăteşte sala şi reclama este numai drept ca să fie plătit şi artistul, iar bogătaşii dau recepţii cu program artistic şi onorarii mari pentru artişti.

Am auzit acolo pe toţi marii artişti cu renume mondial, vocali şi instrumentişti, începând cu *Adelina Patti*, care la 70 de ani mi-a șters lacrimi, *Melba, Muriel Foster*, după părerea mea cea mai mare cântăreaţă de lieduri; *Lula Gmeiner, Julia Culp, Elena Gerhardt , Maggie Teyte*, marea distinsă *Yvette Guilbert.*

Apoi *George Enescu* într-un concert de compoziţii proprii, *Jacques Thibaud*, *Fritz Kreisler*, *Pablo Casals*, *Hubermann,* toţi marii dirijori, marii actori, teatrul Bernard Shaw.

Fiecare seară era o nouă încântare, o şcoală, un stimulent.

Eu studiasem cu mult zel, profesorul meu fiind un om foarte cult şi cu multă experienţă, am continuat şi completat studiile mele de muzică preclasică, clasică şi romantică şi mă pregătean de concertul meu de la Londra, *care trebuia să mă convingă înainte de toate, pe mine, că ceea ce făceam eu avea valoare şi să-mi deschidă drumul în lumea mare muzicală...*

S-a fixat pentru 27 noiembrie în Bechstein Hall (azi Wigmore Hall) o sală frumoasă, elegantă, cu o acustică tot atât de rară ca cea din Bösendorfer Saal din Viena, unde aveau loc concertele de muzică de cameră.

Acompaniatorul meu era tot un vienez *Richard Epstein*, stabilit la Londra.

Programa se compunea din 4 grupe: *Mozart – Schumann, Hugo Wolf, Duparc – Debussy*, şi câţiva compozitori austrieci moderni: *Josef Marx* ş.a. şi o compozitoare merituoasă germană din Sibiu, *Berta Bock.*

https://biblioteca-digitala.ro

Nu am avut nici un număr românesc, cu strângere de inimă m-am hotârât astfel. Dar în aproape doi ani de când cunoşteam publicul englez m-am convins că *nu era intuitiv*, era foarte conservator şi nu avea încredere în ceea ce era *nou*, deci va primi *cu răceală* folclorul mostru drag.

Mi-am zis: dacă reuşesc să-l câştig şi să –mi asigur şi acolo *un loc al meu în artă* , le voi face cunoscută muzica noastră populară ridicată la rang de artă, un caz aproape unic în analele muzicii, şi *iubindu-mă pe mine vor iubi şi muzica neamului meu.*

Succesul meu a fost cel dorit şi visat.

La Londra se dau în sezon cam *36 de concerte pe săptămână.* Revista muzicală cea mai completă a scos în relief *3 artiste* din cele ce se prezentaseră în faţa publicului şi a criticii în cele 7 zile trecute : 2 erau artiste consacrate, *a treia eram eu, debutantă*. De asemenea, toate ziarele au vorbit despre debutul meu, deşi nu căutasem să cunosc pe nimeni, nu invitasem pe nimeni. *Era doar proba cea mai serioasă şi hotărâtoare ce o făceam.*

M-am întors acasă mulţumită şi fericită, hotărâtă să frâng de acum lanţurile ce mă încătişau strâns legată de viaţa burgheză şi prejudecăţile ei şi să-mi reiau libertatea şi zborul în împărăţia artei. Lupta a fost mai grea decât îmi imaginasem, piedici şi tot felul de complicaţii de ordin material şi sufletesc au tot amânat continuarea carierei mele în străinătate şi *războiul mondial a pus capăt visurilor mele despărţind lumea în 2 tabere ostile.*

Am rămas deci acasă şi am continuat să cânt numai *pentru ai mei,* România fiind mult timp încă în neutralitate.

În orice caz, chiar dacă visul meu de carieră mondială s-ar fi realizat, nu m-aş fi înstrăinat de neam şi ţară.

Elena Theodorini, Haricleea Darclée au fost “stele” care au strălucit numai *pe cerul străinătăţii* şi s-au întors “în ţară” numai simţind că li se aproprie sfârşitul.

Dragostea mea de neam şi ţară împreună cu lupta pentru dreptul la o viaţă românească contra feudalismului maghiar nu m-ar fi lăsat să-mi uit neamul şi ţara, şi nu m-aş fi înstrăinat cum au făcut aproape toţi artiştii dramatici şi lirici plecaţi dintre ai lor.

(Urmează refugiul şi studiul la Milano, activitate postbelică)

L.C

https://biblioteca-digitala.ro

Un episod nostim
Entuziasmul studenţilor faţă de artiştii români

Pe vreme *Elenei Theodorini*, craioveancă şi *Haricleea Darclée*, brăileancă, după spectacol - ele nu erau cântăreţe de concert – li se deshămau caii de la trăsură, la care se înhămau studenţii şi ajunşi la domiciliu îşi dezbrăcau hainele şi le atârnau în faţa porţii ca artista să nu calce pe pământul gol...

Eu am avut parte de un omagiu mai poetic la Craiova.

Din cauza numeroaselor nunţi care aveau loc în aceeaşi seară, studenţii nu mai găsiseră flori şi pentru mine.

Atunci au furat buchetul miresii – nunta avea loc tot la hotelul unde se ţinea şi concertul meu şi nuntaşii se ospătau la masă - *şi mi l-au prezentat mie.*

După zeci de ani mi-a spus-o unul din studenţii de atunci.

[urmează Partea a II - a]

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Violoncelul „bătut” în cultura orală românească

Ovidiu Papană

Foto. 1. Violoncelul „bătut” (cunoscut sub denumirea de „bandă” în zona Banatului de Câmpie).

https://biblioteca-digitala.ro

Foto. 2. Violoncelul „bătut” – detaliu constructiv, forma călușului și a limbii.

Foto. 3. Violoncelul „bătut” văzut din profil.

https://biblioteca-digitala.ro

În practica muzical-artistică, violoncelul este un instrument cordofon la care emisia sunetelor se face prin frecarea coardelor cu arcusul. La români, în cadrul culturii orale, utilizarea sa muzicală se regăsește în două forme interpretative distincte:

- cea folosită în practica tradițională veche (prin lovirea coardelor cu un băț, în alternanță cu ciupirea primei coarde – la formele de cântat primare, la începutul utilizării sale);
- cea folosită în mod curent (prin frecarea coardelor cu arcușul – la formele de acompaniament ale cântatului scenic din perioada mai recentă).

Violoncelul a penetrat în practica muzicii orale românești odată cu celelalte instrumente cordofone cu arcuș. Cu toate că era un instrument cu valențe muzicale deosebite, violoncelul nu și-a putut găsi locul său bine determinat în cadrul acestui gen muzical-folcloric. Modul de exprimare artistică de tip monodic sau omofon cu acompaniament sumar folosit în muzica tradițională românească nu oferea mari șanse de cântat acestui tip de instrument. În componența formațiilor populare de instrumente cordofone cu arcuș (vioară, violă, contrabas) prezența violoncelului nu își avea niciun rost. Din acest motiv, în prima sa formă de utilizare muzicală din spațiul cultural românesc, violoncelul (acționat prin lovirea coardelor cu bățul) a fost pus într-o postură de execuție nefirească și total diferită de cea stabilită inițial prin construcția sa.

În cultura noastră orală, metamorfozarea acestui instrument nu a fost întâmplătoare. De fapt, modificarea felului său de utilizare muzicală a rămas singura opțiune prin care violoncelul putea rămâne viabil, chiar dacă în această practică interpretativă instrumentul originar a devenit decăzut sub aspect tehnico-acustic. În cadrul interpretărilor din muzica tradițională românească, prin renunțarea la frecarea coardelor cu arcușul, violoncelul „bătut” nu mai avea nimic comun cu prototipul inițial (în afară de aspectul său fizic). În acest caz, coardele, prin lovirea lor cu bățul în alternanță cu ciupirea primei coarde, și-au schimbat în mod radical felul lor firesc de emisie sonoră, iar posibilitățile de utilizare melodică ale instrumentului au fost reduse substanțial. Datorită acestui artificiu interpretativ, în cadrul familiei de instrumente cordofone, ca manieră de cântat, violoncelul „bătut” (transfigurat) se înrudește tipologic în primul rând cu țambalul. În același timp, utilizarea bățului într-o manieră de lovire destul de brutală face ca violoncelul „bătut” să aibă mai multe afinități sonore cu instrumentele de tip membranofon. Violoncelul „bătut” devine astfel un

https://biblioteca-digitala.ro

instrument de acompaniament cu valențe interpretative preponderent ritmice.

Despre violoncelul „bătut", în mod detaliat, s-a scris destul de puțin[1], cu toate că utilizarea sa în această formă de cântat a fost practicată într-un spațiu cultural bine delimitat, (el era principalul instrument de acompaniament în unele zone folclorice ale Transilvaniei și în Banatul de Câmpie). Cunoscut sub diverse denumiri: violoncel „bătut", dobă țărănească sau „bandă" – în Banat, acest instrument inedit a fost folosit până la sfârșitul perioadei interbelice, prezența lui efectivă în cadrul manifestărilor din cultura tradițională românească acoperind o perioadă de aproximativ o sută de ani. Prestația muzicală a violoncelului „bătut" a fost bine apreciată mai ales în cadrul micilor grupuri instrumentale rurale întâlnite cu precădere la petrecerile populare.

În privința modului în care a fost construit acest instrument în mediul rural și al felului în care a fost folosit în plan muzical, voi prezenta la doar la modul rezumativ cele mai importante aspecte tehnico-muzicale (descrierea în detaliu a instrumentului precum și a repertoriului folosit fiind făcută deja în materialele amintite anterior).

Există unele mici diferențe constructive între violoncelul de construcție clasică și violoncelul „bătut". În primul rând, forma călușului este modificată: la partea superioară a sa, marginea pe care se prijină coardele este tăiată drept, renunțându-se la curbura obișnuită. Violoncelul „bătut" folosește doar trei coarde iar în interiorul cutiei de rezonanță este înlăturat popicul.

La construcțiile individuale din mediul rural, corpul este sculptat dintr-un sigur butuc de lemn (cu gât și melc), instrumentul neavând eclise. Peste această structură de tip monobloc este aplicată placa de rezonanță (fața instrumentului). De regulă, la construcțiile instrumentale din mediul rural, profilul plăcii rezonatoare este drept și are o grosime mult mai mare. De asemenea, forma limbii instrumentului este dreaptă (Foto. 2), ea neavând curbura întâlnită la instrumentele cordofone cu arcuș de tip clsic. Aspectul inițial al instrumentului precum și dimensiunile sale sunt respectate mai mult sau mai puțin (în funcție de priceperea și îndemânarea constructorilor locali).

[1] PAPANĂ, Ovidiu: *Studii de Organologie, Instrumente tradiționale românești*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2010, pag. 29 – 47;
PAPANĂ, Ovidiu: *Studii de Etnomuzicologie,* Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013, pag. 79 – 83.

https://biblioteca-digitala.ro

Modificările constructive au fost făcute în primul rând pentru ca instrumentul să poată face față la noul mod de interpretare. La un violoncel de tip clasic prin lovirea cu bățul a coardelor în apropierea călușului, placa de rezonanță confecționată dintr-un lemn de esență moale (brad sau molid) se crapă foarte ușor. Tot din aceste considerente de factură mecanică s-a renunțat și la folosirea popicului. În noul context constructiv, cutia de rezonanță a violoncelului reacționează după alte principii acustico-sonore. Astfel, placa de rezonanță a instrumentului nefiind fixată rigid este pusă în postura unei membrane elastice care vibrează după modelul instrumentelor membranofone. La violoncelul „bătut", în timpul interpretării, aceste detalii interpretativ-constructive au implicații multiple legate de emisia sonoră. Pe parcursul cântatului, datorită lovirii violente a coardelor, apare un zgomot specific care se pliază pe sunetul emis prin vibrația propriu-zisă a acestora. De fapt, la violoncelul „bătut" călușul este tăiat drept în partea sa superioară pentru ca bățul să poată lovi simultan cele trei coarde.

Ca și în cazul tututror instrumentelor construite în mediul rural, și violoncelul „bătut" era vopsit cu un baiț făcut dinrt-o fiertură de frunze de nuc, suprafața sa exterioară fiind protejată de intemperii prin acoperirea sa cu o peliculă de ulei de in sicativ. În cazul unor construcții mai deosebite instrumentele erau acoperite cu o peliculă de shellac.

În perioada interbelică, odată cu apariția instrumentelor clasice construite în regim de serie (care puteau fi cumpărate deja la un preț acceptabil) numărul violoncelelor construite în mediul rural a scăzut foarte mult. In această situație, pentru cântatul în maniera violoncelului „bătut" la instrumentele clasice se utilizau doar trei coarde iar în interiorul cutiilor de rezonanță se dădeau jos popicele. De asemenea marginea superioară a călușelor pe care se sprijineau coardele era tăiată drept.

La violoncel, efectul sonor produs prin lovirea coardelor cu bățul este inconfundabil: o combinație nefirească de sunet-zgomot, această modalitate de emisie sonoră nefiind folosită în practica interpretativă instrumentală obișnuită. În funcție de modul în care era mânuită lovirea cu bățul, raportul dintre cele două moduri de exprimare sonoră (sunet/zgomot) putea fi diferit de la caz la caz.

În cadrul ansamblurilor instrumentale sătești, prestația muzicală a violoncelului „bătut" se reducea la o simplă pedală alcătuită dintr-o formulă ritmico-melodică stereotipă. Desfășurarea metrică a formulelor ritmico-melodice era făcută în strictă concordanță cu tipul liniei melodice. Formulele ritmico-melodice puteau fi diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

Ele erau concepute în funcție de specificul metric al melodiei solostice. Suprapunerea acestor pedale peste linia melodică avea ca efect apariția unor poliritmii care „condimentau” într-un mod benefic discursul muzical conjugat. Pe parcursul cântatului, alternanța dintre lovirea coardelor și ciupirea cu un plectru din lemn sau cu degetul a primei coarde crea de asemenea un efect estetico-muzical deosebit: un sunet-zgomot proeminent, urmat de un sunet ciupit în maniera „pizzicato”. Cele două emisii sonore se diferențiau prin timbru și intensitate sonoră. Dealtfel, sub aspectul frecvențelor, ele aveau o altă componență spectrală.

Alte diferențieri sonore puteau apărea și datorită modalităților particulare de interpretare pe care interpreții le foloseau în timpul cântatului: coardele erau bătute cu bățul la o distanță mai mare sau mai mică de căluș, lovirea lor putea fi mai violentă sau mai puțin violentă, ciupirea primei coarde se făcea cu degetul sau cu un plectru din lemn – „piscălău” (denumire provenită de la cuvântul a pișca).

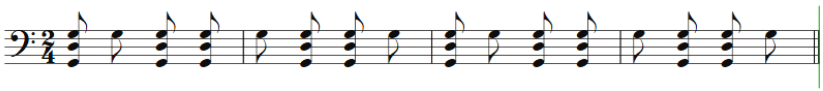
Acordajul celor trei coarde nu avea nimic comun cu acordajul inițial al violoncelului clasic (care era conceput pentru a facilita o desfășurarea liniară cât mai comodă a sunetelor din cadrul discursului melodic). La violoncelul„bătut” acordajul era conceput după criteriile de emisie sonoră simultană, relaționarea dintre sunete emise de coarde fiind unică pe tot parcursul interpretării. Acest acordaj nu era standardizat. El era făcut de cele mai multe ori după preferințele individuale ale interpreților. În linii mari diversele scordaturi folosite de muzicanți țineau cont de zona etnografică în care se practica acest mod de cântat. În condițiile în care instrumentiștii era buni practicanți ai interpretărilor de muzică tradițională, prin acordajul violoncelului „bătut” ei stabileau o pedală cvasi-armonică bine definită, pedală care susținea pe verticală în mod logico-acustic linia melodică inițială. La acordajul coardelor, alegerea sunetului fundamental precum și a celorlalte din registrul superior era făcută în funcție de instrumentul solostic (de specificul său interpretativ sau de tonalitatea în care acesta cânta melodiile). Alteori, conglomeratul sonor rezultat din acordajul coardelor avea doar funcția primară de susținere metro-ritmică a liniei melodice.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. Una din formulele ritmico-melodice de acompaniament tradițional, folosită în mod frecvent la violoncelul „bătut”. Acordaj: „Sol”, „Re”, „sol” – trison obținut prin lovirea simultană a coardelor cu bățul. Această sonoritate obținută prin lovire este urmată de un sunet singular care este emis prin ciupire.

În componența micilor grupuri instrumentale tradiționale, violoncelul „bătut” a înlocuit cu succes toba și chiar contrabasul. Poliritmiile create prin acest gen de execuție suplineau în mod strălucit slaba implicare melodică a instrumentului (decăzut tehnologic) iar cântatul obținut prin lovirea coardelor asigura o metrică precisă la melodiile de joc (aspect muzical cu o importanță practică majoră în cadrul petrecerilor muzical-coregrafice sătești). Aceste atuuri interpretative erau contracarate însă de stereotipia acompaniamentului, care genera o execuție destul de monotonă la toate formele de cântat în care era implicat violoncelul „bătut”. Datorită acestui motiv violoncelul „bătut” nu a fost utilizat decât foarte rar în cadrul manifestărilor muzicale de factură scenică, deoarece organizarea muzicală a producțiilor de acest tip presupunea o abordare mult mai evoluată a fenomenului muzical.

Pentru a ilustra sonor modalitățile de interpretare la violoncelul „bătut” am ales două tipuri de sunet care au fost folosite în practica inerpretativă curentă:

- un sunet cu o amortizare lentă și cu un zgomot însoțitor redus;
- un sunet cu o amortizare rapidă și cu un zgomot însoțitor puternic.

În cele două cazuri, diferențierile sonore sunt create prin modul diferit de mânuire al bățului. Astfel, în funcție de locul în care sunt lovite coardele cu bățul (mai departe sau mai aproape de locul în care sunt fixate coardele pe căluș), pe parcursul emisiei, sonore raportul dintre sunet și zgomot era diferit.

În același context interpretativ au fost înregistrate și două modalități diferite în care era făcută ciupirea primei coarde:

- ciupirea făcută cu degetul;
- ciupirea făcută cu „piscălăul” (un plectru de dimensiuni mari făcut dintr-un lemn de esență tare), însoțită de un mic zgomot.

Pentru a putea studia tipurile de emisie sonoră întâlnite la violoncelul „bătut”, am înregistrat un eșantion muzical alcătuit din

https://biblioteca-digitala.ro

grupajul unui trison: „Mi”, „Si”, „mi”. Aici, emisia muzicală este însoțită de un zgomot slab produs prin lovire (coardele fiind lovite cu bățul la o distanță destul de mare de locul în care sunt fixate pe căluș).

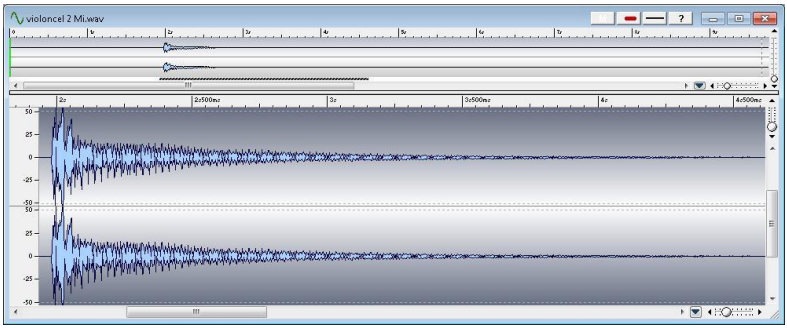


Fig. 2. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetelor „Mi”, „Si”, „mi” și a zgomotului produs prin lovire – imagine aplatizată (violoncel „bătut”).

În Fig. 2 avem imaginea grafică sinusoidală a grupajului sonor alcătuit din sunetele „Mi”, „Si”, „mi”. Emisia sonoră a fost obținută prin lovirea simultană cu bățul a celor trei coarde (lovirea fiind făcută la o distanță de aproximativ doisprezece centimetri de locul în care sunt fixate coardele pe căluș). Prin acest mod de interpretare muzicală, sonoritatea rezultată are în alcătuirea sa o componentă acustică în care predomină frecvențele sunetelor fundamentale și armonicele lor, zgomotul însoțitor produs prin lovirea coardelor având o participare destul de redusă. Această relaționarea sonoră existentă între sunetele emise prin lovire și zgomotul însoțitor este percepută foarte clar și pe cale auditivă.

Ambele secțiuni ale diagramei (cea superioară cât și cea inferioară) conțin imaginea grupajului sonor, reprezentată grafic printr-o desfășurare sinusoidală *aplatizată* foarte mult. Aceast desen sinusoidal ne înfățișează desfășurarea globalizată a emisiei sonore. Ea conține cele trei procese tranzitorii – perioada atacului sonor, perioada regimului de desfășurare sonoră permanentă precum și o mare parte din perioada sa de extincție.

https://biblioteca-digitala.ro

Formele de desfășurare sinusoidală aplatizate excesiv în cadrul reprezentărilor grafice sunt utilizate în special pentru analizele sonore făcute la modul general. Aici, *scara de evoluție temporală a sinusoidei este mult mai condensată* (a se observa succesiunea condensată a subdiviziunilor marcate pe scara temporală din secțiunea inferioară a diagramelor). În cazul acestei diagrame, sinusoida prezintă o evoluție oarecum particulară, care face necesară o astfel de abordare (are o amortizare destul de lentă înspre finalul parcursului său). Imaginea de ansamblu a acestei reprezentări aplatizate este încadrată într-o perioadă de timp de aproximativ *două secunde și cinci zecimi*. Ea nu conține desfășurarea completă a eșantionului muzical.

Dacă privim cele două secțiuni ale diagramei în mod comparativ, în cadrul secțiunii superioare se observă faptul că partea audibilă a sonorității este marcată printr-o durată destul de mică (de aproximativ *opt zecimi de secundă*).

La reprezentările grafice bidimensionale, dezavantajul major al imaginilor sonore aplatizate în mod excesiv (al imaginilor globale) este legat de caracterul rezumativ-global pe care îl are parcursul sinusoidal al sunetelor. În mod compensatoriu, aceste reprezentări grafice prezintă fenomenul sonor cu toate fazele de desfășurare temporală ale sunetului. În majoritatea cazurilor, diagramele al căror sinusoide sunt apaltizate foarte mult, marchează și secvența *neaudibilă* a sunetelor de la finalul perioadei de extincție sonoră (perioadă considerată a fi nesemnificativă pentru emisia sunetului folosit în activitățile muzicale obișnuite).

Există un anumit procentaj de „subiectivism sonor" care trebuie luat în calcul, în cazul înregistrărilor (receptărilor electro-mecanice) făcute cu intesități scăzute. Față de aceste consemnări acustice, sunetul sesizat de urechea umană are un alt statut de abordare sonoră (impus de standardele/limitele acustice determinate pe linie fiziologică). În situația respectivă, informația tehnico-acustică globală a fenomenului sonor, condensată foarte mult prin diversele mijloace de reprezentate grafică, poate fi reinterpretată printr-o manieră complementară de studiu, cu ajutorul analizei în detaliu a proceselor tranzitorii ale sinusoidei (folosind alte standarde de desfășurare temporală). În acest mod, informația strict acustică poate fi remodelată la posibilitățile noastre de percepție și de utilizare ale fenomenului sonor.

https://biblioteca-digitala.ro

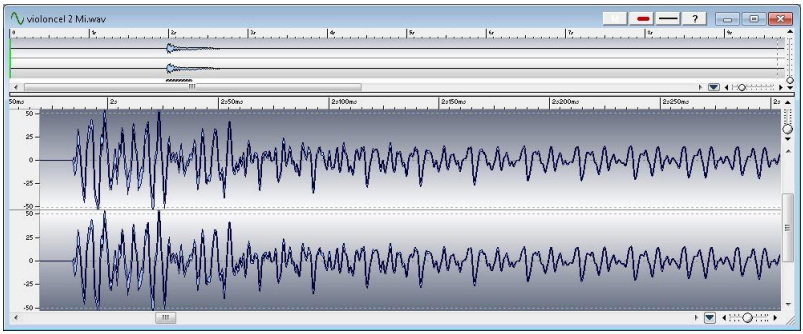


Fig. 3. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetelor „Mi", „si", „mi", perioada de atac și cea a regimului de desfășurare sonoră permanentă (violoncel „bătut").

În Fig. 3 avem reprezentarea grafică a aceluiași eșantion sonor rezultat din emiterea simultană a sunetelor „Mi", „si", „mi". Aici, prin *extinderea coordonatei temporale* din cadrul diagramei de la secțiunea inferioară (folosind modelul parametrilor fizici utilizați și în cazul investigațiilor anterioare), la această reprezentare sinusoidală se poate observa (sub aspect spectral) mult mai clar modul de asociere al celor trei sunete fundamentale și implicit al armonicelor superioare care însoțesc grupajul sonor. Diagrama de față ilustrează grafic două din procesele tranzitorii ale emisiei sonore: perioada atacului sonor și perioada regimului de desfășurare sonoră permanentă. Cele două faze temporale de parcurgere sonoră se desfășoară într-un interval de timp de peste *trei zecimi de secundă*.

Și în cadrul reprezentării detaliate a emisiei sonore, la acest eșantion muzical-acustic, factorul de zgomot provocat de lovirea coardelor cu bățul este marcat într-un mod mai puțin reprezentativ. El se manifestă doar la atac într-o perioadă foarte scurtă de timp și nu estompează în niciun fel relațiile sonore apărute între frecvențele sunetelor fundamentale. La zgomotele obținute prin lovirea unor materiale care vibrează, procesul de amortizare sonoră este derulat foarte rapid.

În această diagramă, traiectoria parcursului sinusoidal este ciclică (descrescătoare). În cadrul evoluției sale, ea prezită unele mici transfigurări, apărute prin schimbarea treptată a raportului dintre frecvențele care alcătuiesc emisia sonoră.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca și în cazul exemplelor precedente în care reprezentarea grafică sinusoidală include o asociere de sunete, desenul sinusoidal al acestui eșantion sonor este o rezultantă a asocierilor sau a contradicțiilor apărute între frecvențele coponente și armonicele lor. Și în acest caz, relațiile globale ale frecvențelor (reprezentate prin diverse mărimi de amplitudini) se stabilesc printr-o însumare algebrică. Având în vedere componența frecvențelor rezultată din emisia sonoră de tipul: „Mi", „si", „mi", în cazul de față incompatibilitățile acestor frecvențe sunt destul de reduse. Pe parcursul regimului de desfășurare sonoră permanentă, emisia grupajului de sunete este destul de stabilă sub toate aspectele sale. Amortizarea lentă a acestei sonorități anticipă în mod logic o perioadă de extincție sonoră prelungită (în raport cu durata totală a emisiei sonore).

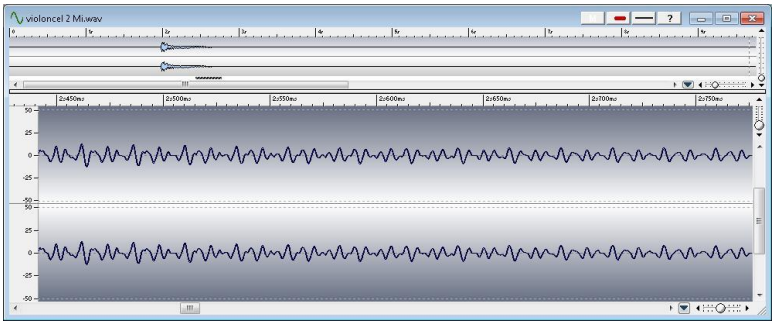


Fig. 4. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetelor „Mi", „Si", „mi" în perioada audibilă și slab audibilă de extincție sonoră (violoncel „bătut").

Perioada de extincție a emsiei sonore, cu partea ei audibilă și slab audibilă, este reprezentată în diagrama de la Fig. 4. Aici, sinusoida își simplifică mult desenul, fap ce denotă că în acest moment de desfășurare sonoră, numărul de frecvențe rămase în componenta spectrală este destul de limitat. Intensitatea sonoră este destul de scăzută iar descreșterea amplitudinilor este abia sesizabilă (amortizarea sonoră fiind foarte mică). Drept rezultat, perioada de extincție sonoră a acestui eșantion muzical (cu partea ei *audibilă* și *slab audibilă*), are o durată neobișnuit de mare în raport cu principalele secțiuni de emisie ale grupajului sonor – perioada atacului și cea a regimului de desfășurare sonoră permanetă. Practic, în acest

https://biblioteca-digitala.ro

caz, extincția sonoră (utilizabilă muzical) se întinde într-un interval de timp de aproape *cinci zecimi de secundă*.

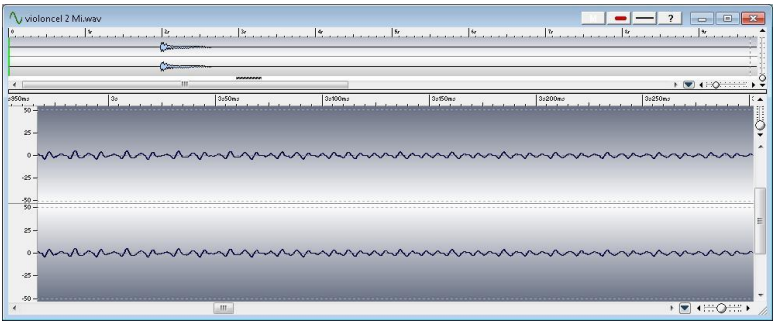


Fig. 5. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetelor „Mi”, „Si”, „mi” în a doua perioadă de extincție sonoră – perioada cu sunetul neaudibil (violoncel „bătut”).

În Fig. 5 este reprezentat grafic un fragment care conține forma sinusoidală a grupajului de sunete „Mi”, „Si”, „mi” în perioada terminală de extincție sonoră (perioada cu sunetul neaudibil). Emisiile sonore care au astfel de intensități nu pot fi folosite în practica muzicală.

Am insistat să prezint fragmentul de desfășurare sonoră *neaudibilă* a emisiei sonore, prin faptul că acest exemplu muzical-acustic este oarecum diferit față de celelalte exmple prezentate anterior. În condițiile folosirii unor parametrii normali de lucru (parametrii utilizați și în cazul investigațiilor făcute la celelalte instrumente), perioada de extinție la această înregistrare (în care predomină partea neaudibilă) este exagerat de lungă. În mod concret, la acest exemplu muzical-acustic, perioada neaudibilă a extincției se desfășoară cu aproximație pe parcursul a *unei secunde și șapte zecimi.* În cazul de față, extincția sonoră neaudibilă depășește cu mult întreaga desfășurarea sunetului audibil (partea din emisia sonoră care este utilizată în interpretarea muzicală).

În perioada neaudibilă a extincției sonore, traiectoria sinusoidei (ajunsă aproape la forma ei primară, standardizată) nu mai are nimic comun cu desenul originar. Ea nu seamănă nici măcar cu

https://biblioteca-digitala.ro

forma sinusoidală întâlnită în perioada precedentă a extincției. În această secvență sonoră (mai ales în cea de a doua parte a ei), majoritatea frecvențelor inițiale au părăsit asocierea rezultată din grupajul de sunete constituit inițial.

În cadrul asocierii „de convenienţă" a celor trei sunete: „Mi", „Si", „mi", la finalul emisiei sonore a acestui grupaj muzical, a rămas reprezentată doar o frecvență, cea care a avut (în planul volumului sonor) participația cea mai consistentă pe tot parcursul desfășurării ei.

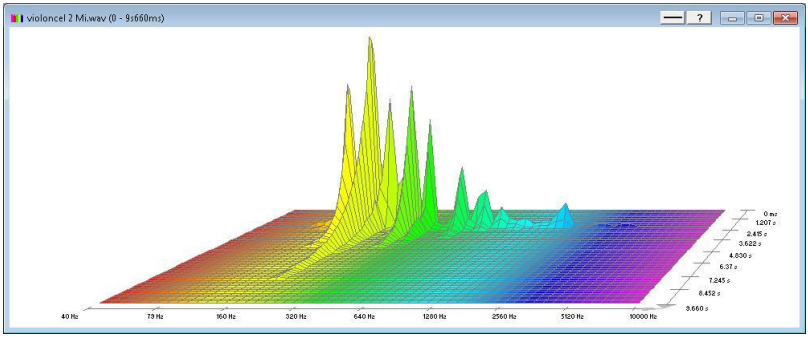


Fig. 6. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetelor „Mi", „Si", „mi" și a zgomotului produs prin lovire (violoncel „bătut"), banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 40 Hz – 10.000 Hz.

În Fig. 6 este prezentată grafic diagrama în format tridimensional a emisiei sonore alcătuită din grupajul sunetelor „Mi", „Si", „mi" și a zgomotului produs prin lovirea coardelor cu bățul la violoncelul „bătut". Configurația spectrală prezentată în diagramă confirmă datele obținute cu ajutorul reprezentărilor sinusoidale făcute pentru acest grupaj sonor. Aici, zgomotul produs prin lovirea coardelor cu bățul este vizibil încă din perioada de început a atacului, el fiind reprezentat pe coordonata frecvențelor printr-un șir aproape continuu de amplitudini de mică intensitate. Banda (aproximativă) de frecvență a zgomotului este cuprinsă între 70 de Hz și 5000 de Hz. Peste această reprezentare a zgomotului se suprapun frecvențele *familiilor sonore* ale sunetelor „Mi", „Si", „mi" (în care sunt incluse și armonicele lor superioare). Și în cazul de față nu putem afla cu

https://biblioteca-digitala.ro

exactitate proporțiile individuale pe care le au aceste frecvențe, deoarece amplitudinile armonicelor superioare ale grupajului de sunete de la toate componentele spectrale (mărimile lor) se însumează în cadrul acestui „alambic acustico-muzical". În contextul respectiv, la reprezentarea spectrală de față, cele două sunete care au *amplitudinile reprezentate real* sunt „Mi" și „Si". Amplitudinea celui de al treilea sunet fundamental „mi" se suprapune deja cu amplitudinea armonicului al treilea de la sunetul „Mi". Celelalte frecvențe din spectrul sonor au de asemenea amplitudinile însumate.

Privită la modul global, proporția prin care sunt reprezentate grafic amplitudinile frecvențelor componente este foarte echilibrată. În acest complex sonor, mărimile amplitudinilor scad treptat pe măsură ce frecvențele sunt tot mai înalte. Toate frecvențele sunt bine individualizate în reprezentarea lor spectrală. Ele se detașează clar față de frecvențele zgomotelor, prin faptul că au amplitudinile mult mai mari.

În privința modului de organizare și de ierarhizare a frecvențelor, în această *rezultantă spectrală,* succesiunea lor a fost construită pe baza rezonanței superioare a celor trei sunete fundamentale: „Mi", „Si", „mi". În planul intensităților, în exemplul de față sunetul „Si" are amplitudinea cea mai mare (se pare că la acest eșation sonor, bățul a lovit mai violent cea de a doua coardă). Celelalte armonice superioare din cadrul reprezentării spectrale au amplitudinile cumulative, reprezentările grafice ale acestora fiind rezultate din asocierile sonore generate de sunetele fundamentale.

La toate instrumentele care produc sunetele prin lovirea coardelor, în planul desfășurării temporale, fenomenul de amortizare sonoră este oarecum particular. În cazul de față, pe parcursul regimului de desfășurare permanentă sonoră, amortizarea acestor frecvențe este făcută destul rapid. În perioada de extincție însă procesul de amortizarea sonoră este mult mai lent.

În planul componenței spectrale, toate emisiile sonore ale sunetelor amortizate își au tipicul lor de desfășurare temporală. Și la această diagramă se poate observa faptul că pe parcursul emisiei comune ale celor trei sunete frecvențele înalte părăsesc în mod treptat (în ordine descrescătoare) grupajul sonor. Spre finalul extincției singura frecvență care rămâne viabilă este cea care a dominat asocierea sonoră prin amplitudinea ei (fecvența sunetului „Si"). De fapt, extincția prelungită a acestei asocieri sonore este făcută în exclusivitate cu acest sunet.

https://biblioteca-digitala.ro

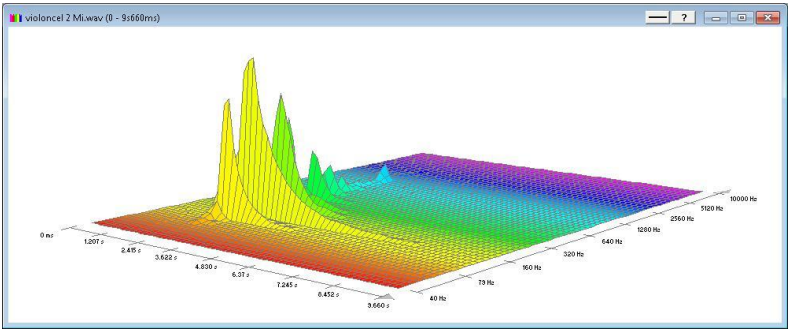


Fig. 7. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetelor „Mi", „Si", „mi", și a zgomotului produs prin lovire – văzută dintr-o altă perspectivă (coordonata timpului este amplasată în partea stângă a diagramei) – violoncel „bătut". Banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 40 Hz – 10.000 Hz.

Pentru a putea observa mai corect deprtajarea vizuală a frecvențelor produse de zgomot față de frecvențele care sunt emise prin vibrația coardelor, în Fig. 7 am prezentat aceeași diagramă spectrală, văzută însă dintr-o altă perspectivă (aici coordonata timpului este amplasată oblic în partea stângă a diagramei). În această reprezentare grafică, diferențele de amplitudine cât și cele de parcurgere temporală ale celor două forme de manifestare sonoră (zgomot/sunet) sunt evidențiate cu mai multă claritate. Contrar așteptărilor create sub impulsul impresiilor auditive, aici frecvențele specifice zgomotului au o amplitudine destul de mică în raport cu frecvențele sunetelor produse de coardele asociate. La acest complex muzical-acustic, intensitatea mare a emisiei sonore din perioada atacului, este determinată în primul rând de frecvențele sunetelor componente și nu de banda de frecvență a zgomotului.

La violoncelul „bătut", prezența extincției sonore cu sunetul neaudibil (în condițiile unei execuții obișnuite) se explică prin faptul că dimensiunile constructive inițiale ale instrumentului au fost concepute pentru o altă manieră de cântat – cea prin frecarea coardelor cu arcușul. De asemenea, înlăturarea popicului destructurează total modul în care a fost gândit ansamblul rezonator inițial, reprezentat prin cutia de rezonanță a instrumentului. Într-adevăr, prin aceste modificări, modelul constructiv-acustic al violoncelului „bătut" seamănă mult cu cel folosit la chitară. Dimensiunile instrumentului

https://biblioteca-digitala.ro

(inclusiv grosimile plăcilor rezonatoare) sunt făcute însă pentru un alt tip de execuție muzicală. În aceste condiții, vibrația coardelor nu este amplificată în mod eficient prin fenomenul rezonator, partea finală a vibrațiilor rămânând în mare parte neaudibilă.

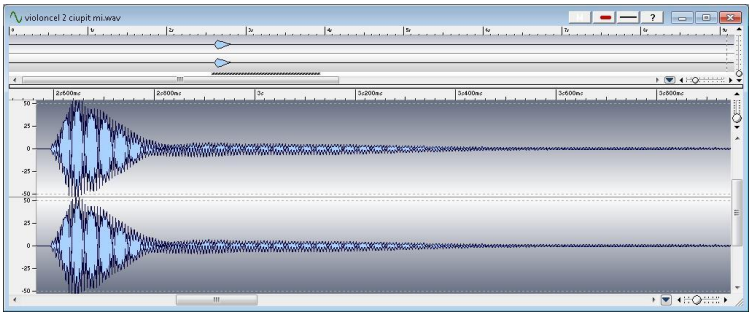


Fig. 8. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi", emis prin ciupire cu degetul – imagine aplatizată (violoncel bătut).

Marea surpriză interpretativă pe care a adus-o violoncelul „bătut" a fost legată de folosirea într-un mod aparte a laturii timbrale a sunetului. Ciupitul primei coarde în alternanță cu lovitul lor cu bățul oferea pe linie timbrală o oportunitate neîntâlnită în execuțiile muzicale obișnuite. În Fig. 8 avem reprezentare grafică sinusoidală a sunetului „mi", emis prin ciupirea cu degetul. Și în cazul acestei diagrame am folosit imaginea aplatizată foarte mult pentru a se putea observa desfășurarea sonoră până aproape de stingerea sa.

În privința proceselor tranzitorii (analizate la modul global), față de exemplul precedent în care emisia sonoră a fost provocată prin lovire, aici, atacul este mult mai bine pus în evidență, el având o creștere treptată a ampitudinilor sinusoidale, creștere desfășurată pe parcursul a *două zeci de milisecunde*. Regimul de desfășurare permanentă sonoră are o durată de desfășurare mai scurtă – *opt zeci de milisecunde*, amortizarea sa fiind făcută destul de rapid. Perioada de extincție la acest sunet este foarte lungă (are o durată de aproximativ *două secunde)*. Pe tot parcursul extincției sonore, sinusoida are o amplitudine foarte mică. Din acest motiv, ea are doar două tipuri de emisie sonoră: slab audibilă și neaudibilă. Perioada de emisie a sunetului slab audibil este de aproximativ *șase zecimi de secundă*.

https://biblioteca-digitala.ro

În planul frecvențelor, la acest exemplu sonor, chiar și în imaginea grafică aplatizată se poate observa o desfășurare a sinusoidei făcută pe un traseu cu o reprezentare geometrică foarte bine organizată. Astfel, în perioada regimului de desfășurare sonoră permanentă se conturează clar unele forme de evoluție ciclică, compoziția spectrală a sunetului fiind în acest caz mult simplificată. Și în prima parte a perioadei de extincție sonoră se pot observa de asemenea unele forme de evoluție ciclică. La nivelul amplitudinilor, cele două faze de desfășurare temporală ale extincției se derulează printr-o amortizare abia vizibilă. Acest fapt explică durata neobișnuit de lungă a extincției sonore, în raport cu atacul și regimul de desfășurare sonoră permanentă a sunetului.

Problemele legate de organizarea spectrală ale acestui sunet se pot vedea cu mai multă claritate în diagrama următoare. Aici, pentru reprezentarea imaginii grafice, am folosit o coordonată temporală mai relaxată, după modelul diagramelor făcute la exemplele precedente.

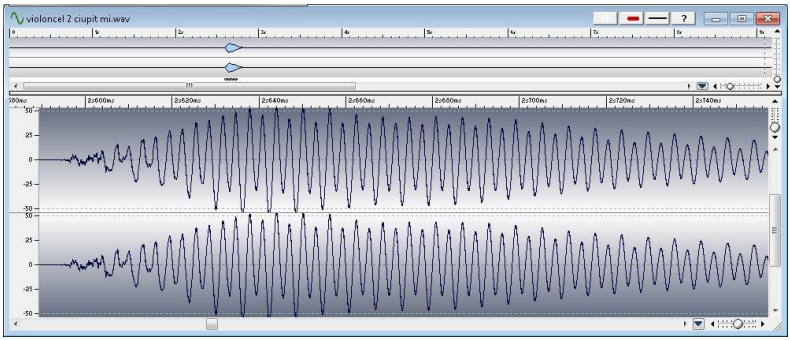


Fig. 9. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi”, emis prin ciupire cu degetul – perioada de atac și a regimului de desfășurare permanentă sonoră (violoncel „bătut”).

În Fig. 9 este prezentată în detaliu, reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi”, emis prin ciupire cu degetul – perioada de atac sonor și a regimului de desfășurare permanentă a sunetului. Periaoda de atac începe cu o mică porțiune a sinusoidei, în care evoluția desenului său are un aspect haotic. Practic, aici avem

https://biblioteca-digitala.ro

imaginea unei transpuneri grafice a începutului de emisie sonoră. Ea începe cu un mic zgomot produs prin ciupirea coardei cu degetul. Desenul sinusoidal se transformă însă foarte rapid chiar în perioada atacului sonor. El se dezvoltă printr-o formă de organizare coerentă (specifică sunetelor), în care amplitudinile standardizate ale sinusoidei au o evoluție crescătoare.

În perioada regimului de desfășurare permanentă a sunetului construcția desenului sinusoidal este foarte echilibrată. Evoluția sa ciclică simplă, ne sugerează faptul că sunetul „mi", emis prin ciupire la acest eșantion sonor, are o componentă timbrală foarte redusă.

Sub aspect timbral, în perioada regimului de desfășurare sonoră permanentă, desenul sinusoidei respectă cu rigurozitate forma inițială prefigurată în cadrul perioadei de atac. Amplitudinile sale au însă o tendință de descreștere rapidă (făcută însă într-un mod constant). Faptul că desenul sinusoidal nu prezintă pe parcursul evoluției sale deformări de traiectorie, ne sugerează că în acest fragment de desfășurare sonoră, componenta spectrală a sunetului rămâne neschimbată.

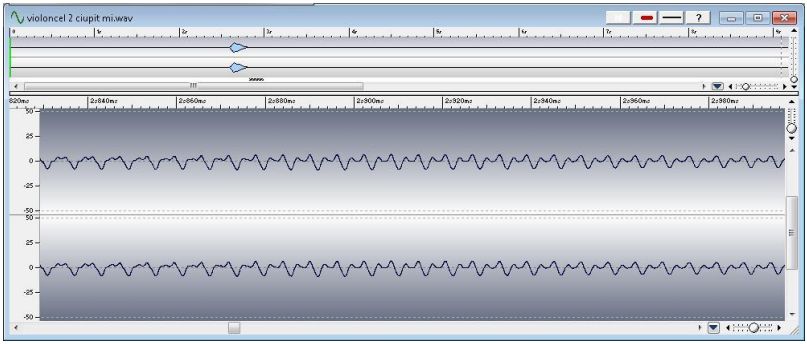


Fig. 10. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi", emis prin ciupire cu degetul în prima perioadă de extincție – perioada cu sunetul slab audibil (violoncel „bătut").

În Fig. 10 se popate observa reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi", emis prin ciupire cu degetul în prima perioadă de extincție. În această secvență sonoră sunetul poate fi considerat ca slab audibil, deoarece amplitudinea sinusoidei este foarte mică în raport cu evoluția anterioară a emisiei sonore.

https://biblioteca-digitala.ro

La începutul acestui fragment de reprezentare grafică se observă o ușoară schimbare a formei desenului sinusoidal prin apariția unor zig-zaguri suplimentare, străine de modul în care a evoluat sunetul inițial. Fenomenul poate fi remarcat și în cadrul reprezentării aplatizate a sinusoidei – scurta gâtuitură amplasată între perioada regimului de desfășurare permanentă și extincția sonoră. Cauza acestei mici devieri timbrale cu caracter pasager este foarte greu de determinat. E posibil ca amortizarea rapidă a sunetului să fi produs o mică dereglare a vibrației inițiale a coardei. Acest fenomen acustic este redresat însă foarte repede pe parcursul desfășurării perioadei de extincției, sinusoida recapătându-și caracterul său de evoluție constantă. Aici, vibrația coardei fiind făcută cu un nivel de intensitate scăzut, desenul sinusoidei își reia forma de organizare ciclică inițială (având însă o amplitudine foarte mică). În acest parcurs sonor, sunetul are încă aceeași componetă timbrală.

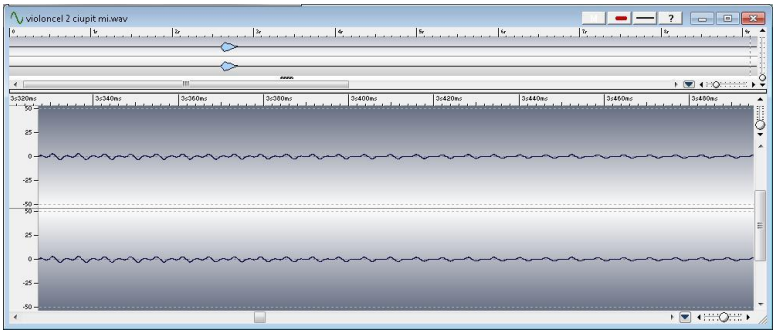


Fig. 11. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi”, emis prin ciupire cu degetul, un fragment din a doua perioadă de extincție sonoră – perioada cu sunetul neaudibil (violoncel „bătut”).

În Fig. 11 putem observa reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „mi”, emis prin ciupire cu degetul. Desfășurarea sa temporală reprezintă un fragment din cea de a doua perioadă de extincție sonoră (perioada sunetului neaudibil). Datorită lungimii acestui parcurs sonor și al amplitudinii foarte reduse, diagarma de față nu conține sfârșitul extincției sonore. Dealtfel, această prezentare a sunetului neaudibil este făcută doar în sens teoretico-informativ,

https://biblioteca-digitala.ro

deoarece și în acest caz, în practica inerpretativă, partea neaudibilă a sunetului nu este utilizată.

Aici, desenul sinusoidal este reprezentat tot mai vag. Forma sinusoidei (ușor modificată față de imaginea standardizată) ne arată faptul că această emisie sonoră, pe lângă sunetul fundamental, mai conține încă o slabă componentă armonică. În mod normal la finalul extincției sonore rămâne de obicei sunetul fundamental sau componenta timbrală care a avut cea mai mare amplitudine pe parcursul emisiei sunetului.

Din păcate, analiza acustico-muzicală făcută cu ajutorul diagramelor bidimensionale, reprezentate prin diverse forme de parcurs sinusoidal, nu lămurește decât parțial modul deosebit de complex al desfășurării fenomenului sonor. Completarea datelor obținute din investigația făcută prin intermediul acestor diagrame se poate obține doar prin compararea lor cu diagrmele de tip tridimensional în care sunetul este prezentat la modul global (sub toate aspectele evoluției sale).

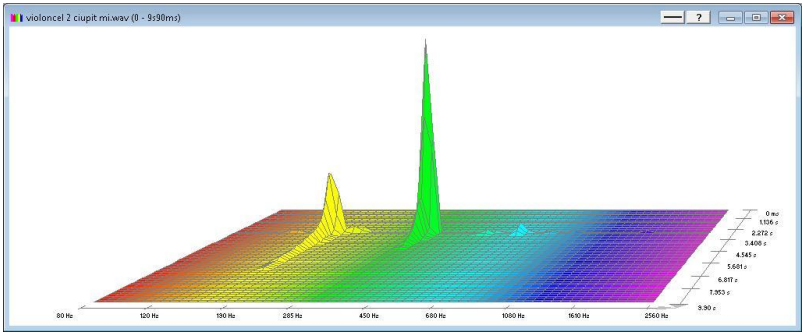


Fig. 12. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „mi”, emis prin ciupire cu degetul (violoncel bătut), banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 80 Hz – 2.560 Hz.

În Fig. 12 este făcută reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „mi”, emis prin procedeul de ciupire a coardei cu degetul. O primă concluzie legată de componența spectrală a acestui sunet: el are în alcătuirea sa sunetul fundamental „mi” și armonicele „mi 1”, „si 1”, „mi 2” și „sol diez 2. Analizînd amplitudinile pe care le au componentele aceastei familii sonore, se poate observa că în plan funcțional sunt utilizate (muzical) doar sunetul fundamental și

https://biblioteca-digitala.ro

armonicul „mi 1”. Celelalte armonice componente dispar din ecuația spectrală, imediat după terminarea atacului sonor. Interesant este faptul că pe parcursul desfășurării sonore, sunetul armonic „mi 1”, cu toate că are la început o amplitudine mult mai mare decât sunetul fundamental, părăsește destul de repede această asociere timbrală (pe la mijlocul perioadei de extincție a sunetului). La această frecvență procesul de amortizare sonoră se desfășoară mult mai rapid. La finalul emisiei sunetului, în perioada neaudibilă a extincției sonore, unica frecvență rămasă în vibrație este cea a sunetului fundamental. Modul diferit în care evoluează amplitudinea fiecărei frecvențe în timpul emisiei are ca efect schimbarea timbrală a sunetului pe parcursul evoluției sale.

La începutul atacului, zgomotul produs de ciupirea coardei este marcat grafic într-o formă nesemnificativă. Cu toate acestea, el influențează vibrația tuturor componentelor sonore implicate în emisia sunetului (a se vedea micile adausuri de frecvențe cu caracter perturbator apărute la fiecare entitate sonoră).

Analiza spectrală a sunetului „mi 1”, emis la violoncelul „bătut” prin ciupirea primei coarde, ne arată faptul că până în mometul de față acest eșation sonor are cea mai săracă asociere spectrală din cadrul exemplelor muzicale supuse investigației.

În cel de al doilea exemplu înregistrat la violoncelul „bătut”, pentru analiza acustică, am ales ca eșantion muzical o asociere sonoră de sunete tipul „Re”, „La”, „re” – execuție muzicală făcută cu o amortizare rapidă și cu un zgomot puternic, produs prin lovire (coardele sunt bătute cu bățul la o distanță foarte mică de locul în care sunt fixate coardele pe căluș).

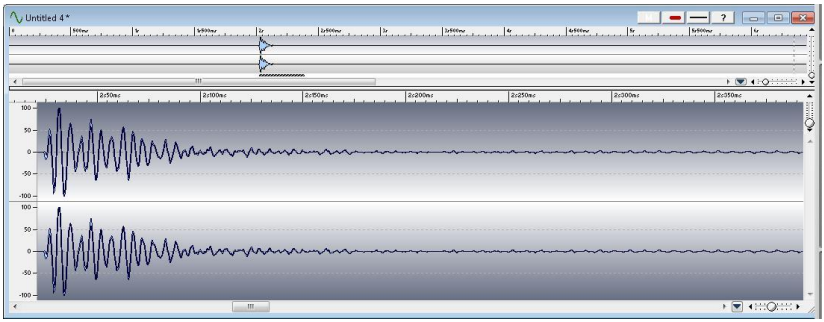


Fig. 13. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetelor „Re”, „La”, „re” și a zgomotului produs prin lovire (violoncel bătut).

https://biblioteca-digitala.ro

La exemplul sonor din Fig. 13, lovirea coardelor cu bățul a fost făcută la o distanță de aproximativ doi – trei centimetri de locul în care sunt fixate coardele pe căluș. În cadrul acestei diagrame, perioada completă de desfășurare sonoră a sinusoidei (perioada audibilă însumată cu cea neaudiblă) este de aproximativ *patru secunde.* Ținând cont de faptul că la acest eșantion muzical durata audibilă de desfășurare a sonorităților rezultate din actuala asociere sonoră este relativ scurtă, imaginea integrală a desfășurării sinusoidei, reprezentată în cea de a doua secțiune a diagramei, este doar puțin aplatizată (parametrii folosiți la această investigație respectă coordonatele de desfășurare temporală utilizate în mod obișnuit).

În privința modului în care se derulează procesele tranzitorii, *perioada audibilă* a proceselor tranzitorii (atacul, regimul de desfășurare permanentă a sunetului și extincția) este foarte scurtă – aproximativ *trei zecimi de secundă*.

Și în cadrul acestei diagrame avem un fragment din perioada *neaudibilă* a extincției sonore, durata (vizibilă) a acestei perioade fiind de aproximativ *cinci zecimi de secundă*. Perioada totală a sunetului neaudibil (aproximativ *trei secunde* și *șapte sute de miimi*) este deosebit de lungă în raport cu segmentul audibil de emisie sonoră.

În plan auditiv, conglomeratul sonor rezultat din lovirea celor trei coarde cu bățul este amortizat foarte rapid în secțiunea sa audibilă, el rămînând însă constant în partea finală a extincției sonore (cea neaudibilă).

În cazul acestui eșantion muzical-acustic, la reprezentarea grafică bidimensională a grupajului sonor nu putem urmări o interferență coerentă a frecvențelor rezultate din vibrația sunetelor componente. Desfășurarea sinusoidală pare a avea o organizare destul de simplă. Cu toate acestea, la audierea acestui exemplu acustic se observă că zgomotul însoțitor produs prin lovirea coardelor cu bățul, influențează cu banda sa proprie de frecvență întreg conglomeratul sonor. În cazul acestui eșantion sonor, aspectul general al sinusoide nu ne oferă prea multe detalii legate de procesele acustico-muzicale derulate pe parcursul emisiei sonore.

În privința proceselor tranzitorii, amplitudinile din cadrul atacului precum și cele din perioada regimului de desfășurare permanentă a sonorității sunt afectate doar parțial de interferența cu amplitudinile zgomotului. Aici, desfășurarea oarecum ordonată a zig-zagurilor din cadrul sinusoidei este determinată de vibrația percutantă a coardelor, frecvențele emise de această asociere sonoră având amplitudini comparabile cu cele ale zgomotului. Asocierea sunetelor după modelul „Re”, „La”, „re” nu crează incompatibilități în relația

https://biblioteca-digitala.ro

dintre fecvențe. având în verede această stare de fapt, în cadrul raportului zgomot/sunet, cele două forme de exprimare sonoră au o participare echilibrată.

Analizând la modul global eșantionul muzical, observăm că această emisie sonoră respectă în mare măsură tipologia de desfășurare temporală a sunetelor produse de coarde prin procedeul de lovire. Astfel, perioada audibilă a proceselor tranzitorii este foarte scurtă, ea fiind prelungită excesiv în partea (terminală) neaudibilă a extinției.

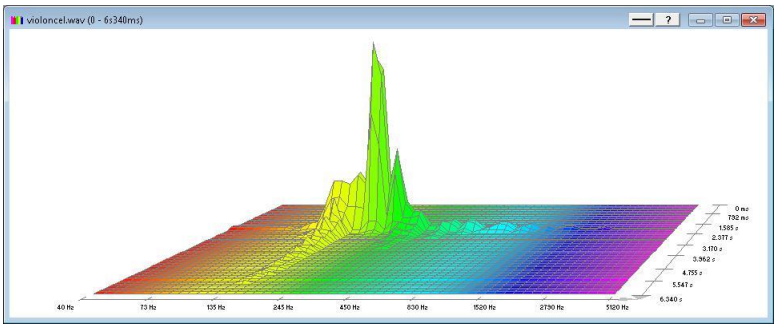


Fig. 14. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetelor „Re", „La", „re" și a zgomotului produs prin lovire (violoncel „bătut"), banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 40 Hz – 5.120 Hz.

În Fig. 14 avem reprezentarea grafică tridimensională a sunetelor „Re", „La", „re " și a zgomotului produs prin lovirea coardelor cu bățul. Prezența zgomotului poate fi remarcată prin banda sa continuă de frecvențe, care este vizibilă în perioada de *atac* și a *regimului de desfășurare permanentă* a sunetului. Banda continuă de frecvențe a zgomotului începe cu fecvențele foarte grave (sub 40 de Hz) și se întinde cu aproximație până la frecvențele de 400 Hz ale registrului mediu. În zona inferioară a acestei benzi amplitudinile acestor frecvențe sunt foarte mici. În momentul în care frecvnțele zgomotului se suprapun peste cele emise de coarde, amplitudinile acestora sunt bine reprezentate, influența lor crescând în mod considerabil. Rezultatul acestei coabitări sonore are ca efect o evidențiere mai puțin clară a situației timbrale din cadrul componentei spectrale. În acest caz, individualizarea frecvențelor emise prin

https://biblioteca-digitala.ro

vibrația coardelor asociate este marcată într-un mod destul de confuz. Amplitudinile acestor frecvențe au o reprezentare de tip triunghi isoscel, baza lor contopindu-se cu banda continuă de frecvențe produsă de zgomot sau primesc forme geometrice neregulate care se întind pe o bandă de frecvență destul de largă. În cadrul registrului mediu, în momentul depășirii limitei de aproximativ 400 Hz, se constată o atenuare a influenței zgomotului asupra conglomeratului sonor. Acest lucru face posibilă o detașare mai clară a frecvențelor medii/înalte rezultate din asocierea sonoră produsă de vibrația coardelor.

Reliefarea propriu-zisă a frecvențelor fundamentale emise de coarde apare după procesul de amortizare bruscă (a sunetului și a zgomotului) făcută la sfârșitul perioade regimului de desfășurare permanentă. Aici, putem observa o evoluție temporală foarte vagă a unor frecvențe: pentru sunetul „Re" – prima frecvență cu o mică prelungire sonoră, pentru sunetul „la" – frecvență cu statut de sunet armonic compus (o mică prelngire la baza celei mai inalte amplitudini), pentru sunetul „re 1" – frecvență cu statut de sunet armonic compus (cu o prelungire sonoră cu o desfășurare temporală mai bine pusă în evidență și încă două frecvențe superioare definite neclar. Pe întreaga perioadă de extincție sonoră, frecvența care domină parcursul sonor este cea a sunetului „re". Ea se întinde atât în perioada audibilă cît și în cea neaudibilă a extincției.

O particularitate a acestui exemplu muzical este legată de modul în care se desfășoară vibrația prelungită a sunetului „re". Aici se pot observa ușoare bătăi acustice (așa-numitul efect de vibrato), bătăi acustice care se sting încet în moment în care sunetul „re" își încetează emisia (la finalul extincției sonore). La acest exemplu muzical-acustic, în condițiile conglomeratului sonor sunet/zgomot, cauza care a declanșat bătăile acustice nu poate fi stabilită cu certitudine. Datorită acordajului făcut la cele trei coarde, este posibil ca această frecvență să se afle într-un raportul numeric discordant (din punctul de vedere al rezonanței sonore) cu frecvențele emise de celelalte două coarde.

În planul intensității sonore, atacul începe cu o emisie percutantă care atinge apogeul imediat după declanșarea fenomenului vibrator iar amortizarea sunetului se face foarte rapid. În aceste condiții interpretative, regimul de desfășurare permanentă a sunetului este foarte puțin vizibil, statulul său funcțional fiind nesemnificativ în cadrul celor trei etape de desfășurare sonoră.

https://biblioteca-digitala.ro

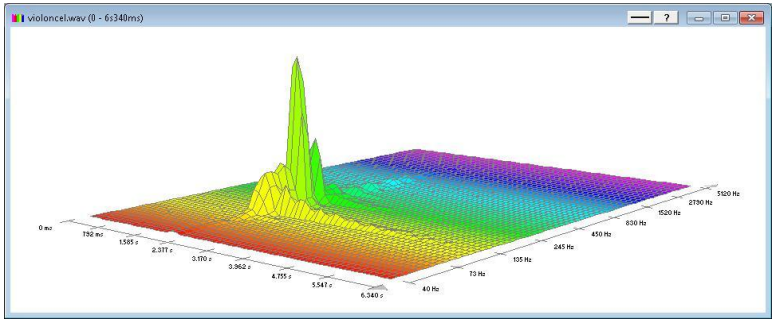


Fig. 15. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetelor „Re", „La", „re" și a zgomotului produs prin lovire – văzută dintr-o altă perspectivă (coordonata timpului este amplasată în partea stângă a diagramei) – violoncel „bătut", banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 40 Hz – 5.120 Hz.

În Fig. 15 am prezentat diagrama tridimensională a aceluiași exemplu sonor, reprezentarea tridimensională fiind făcută dintr-o altă perspectivă grafică. Aici se poate observa mult mai clar modul de interacțiune al zgomotului cu sunetele emise de coarde precum și evoluțiile temporale vagi ale sunetelor fundamentale „Re" și „La" în perioada audibilă de extincție (evoluții marcate la baza conglomeratului sonor).

Analiza acustică a acestui eșantion sonor ne arată faptul că reprezentările grafice ale sunetului obținut prin lovirea coardelor cu bățul la violoncelul „bătut" sunt foarte greu de interpretat în plan teoretic. Prin comparație cu primul exemplu sonor, în cazul sunetelor obținute prin lovirea coardelor la o mică distanță de locul în care este făcută sprijinirea lor pe căluș, emisiile sonore asociate din această categorie, au o relație de coabitare deosebit de complexă. În practica artistico-muzicală, aceste fenomene sonore sunt inconfundabile și nerepetabile. Aceste mici detalii din cadrul *vieții sunetului,* materializate prin multiplele schimbări de situații care apar pe parcursul desfășurării emisiei sonore, dau viață la rândul lor exprimărilor estetice din cadru discursului muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

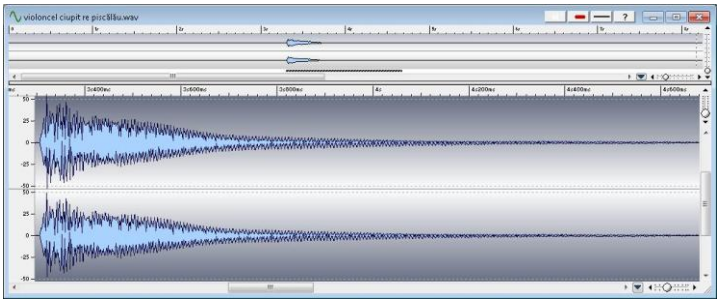


Fig. 16. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul” – imagine aplatizată (violoncel bătut).

În Fig. 16 avem diagrama cu imaginea aplatizată a reprezentării grafice sinusoidale făcută pentru sunetul „re”. Modalitatea de punere în vibrație a coardei a fost ciupirea cu „piscălăul”. La acest eșantion sonor, în cadrul ambelor secțiuni de reprezentare grafică se poate observa forma condensată a desfășurării sinusoidale. Față de exemplul anterior (la care punerea în vibrație a coardei s-a făcut prin lovire), în cazul de față, amortizarea emisiei sonore este mai puțin abruptă, iar segmentele proceselor tranzitorii sunt delimitate mult mai precis. Durata totală a emisiei sonore este de aproximativ *trei* secunde.

Reprezentarea grafică a acestei diagrame cuprinde: atacul sonor – *șaizeci de milisecunde*, periaoda regimului de desfășurare permanentă a sunetului – *patru sute* de milisecunde, și un segment din perioada de extincție (partea audibilă – *două sute* de milisecunde și cea slab audibilă *două sute* de milisecunde). Capătul diagramei ilustrează deja un mic fragment din perioada neaudibilă a emisiei sonore.

Perioada atacului are o organizare neomogenă și destul de dezordonată a sinusoidei. Acest fapt denotă o implicare sonoră destul de consistentă a zgomotului produs prin ciupirea coardei cu „piscălăul”. În cazul de față, zgomotul se pliază pe vibrația propriu-zisă a coardei, componenta spectrală a atacului cuprinzând: banda de frecvență a zgomotului și frecvența sunetului fundamental „re” cu un număr nedefinit de armonice superioare.

https://biblioteca-digitala.ro

În perioada regimului de desfășurare permanentă a sunetului, forma aplatizată a diagramei evoluează foarte echilibrat. Pe parcursul emisiei sonore, desenul geometric rezultat din succesiunea condensată a sinusoidelor are un mers constant-descrescător. Aceeași evoluție echilibrată a parcursului sinusoidal se poate observa și la extincția sonoră (în toate fazele sale de evoluție temporală).

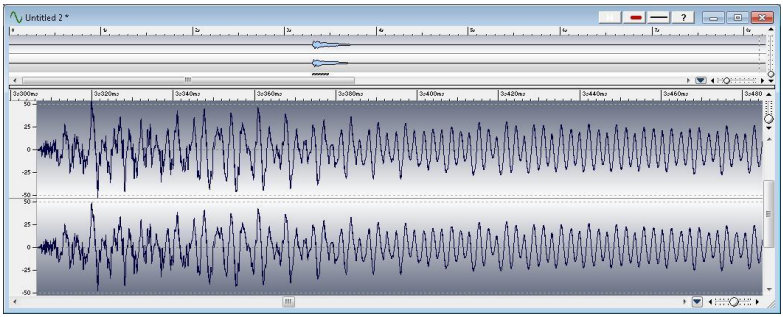


Fig. 17. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul” – perioada atacului sonor și a regimului de desfășurare permanentă a sunetului (violoncel „bătut”).

În Fig. 17 este prezentată diagrama cu imaginea grafică sinusoidală (în detaliu) a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul”. Aici se pot observa mult mai clar perioada atacului sonor și cea a regimului de desfășurare permanentă a sunetului.

În perioada atacului sonor, asocierea zgomotului cu vibrația coardei au ca rezultantă grafică o sinusoidă la care componenta spectrală nu este încă bine definită. Începutul emisiei sonore este haotic, dar pe parcursul evoluției sonore, influența zgomotului scade treptat.

În perioada de desfășurare permanentă a sunetului, zig-zagurile dezorganizate dispar din cadrul desenului sinusoidal, forma sinusoidei îndreptându-se către o evoluție coerentă de factură ciclică. Dispariția iregularităților din forma de derulare sinusoidală ne sugerează grafic că în acest moment de emisie sonoră rămân viabile doar frecvențele sunetului muzical. Aspectul ciclic destul de consistent al sinusoidei ne indică faptul că acest sunet muzical are în componența sa spectrală un număr important de armonice superioare.

https://biblioteca-digitala.ro

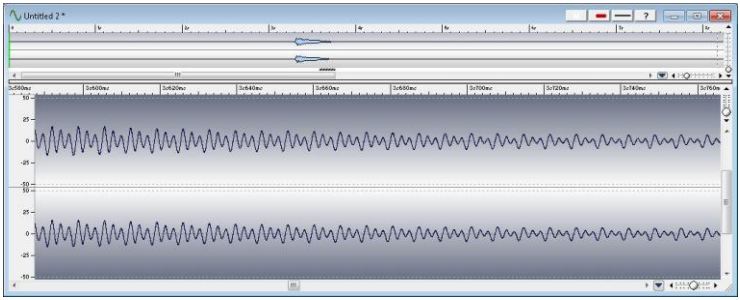
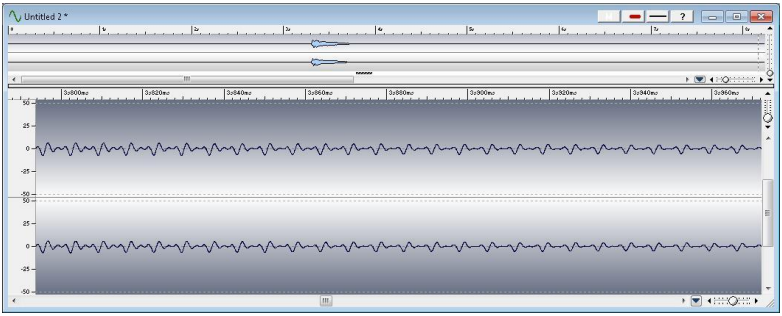


Fig. 18. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul”, în prioada de extincție audibilă și slab audibilă, (violoncel „bătut”).

Diagrama din Fig. 18 prezintă imaginea grafică sinusoidală a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul” în perioada extincției sonore – segmentul audibil și slab audibil al sunetului. Cu toate că în perioada extincției sonore amplitudinea sinusoidei este mult mai redusă, în segmentul său de emisie audibilă, raportul stabilit între sunetul fundamental și armonicele însoțitoare rămâne destul de constant. Pe plan spectral, configurația sinusoidei ne arată faptul că în acest segment de parcurgere sonoră sunetul are în componența sa (cu aproximație) același raport de frecvențe. Odată cu scăderea treptată a amplitudinilor, în momentul în care sunetul devine slab audibil, raportul spectral din cadrul familiei sonore se schimbă. Aici, în contextul noilor relaționări timbrale, sunetul fundamental pierde tot mai mult teren, cu toate că pe planul intensității sonore el rămâne încă principalul element de emisie muzicală.



https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 19. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul”, în a doua perioadă de extincție sonoră – un fragment din perioada cu sunetul neaudibil (violoncel „bătut”).

În Fig. 19 avem doar un fragment din reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul”. Aici, datorită faptului că amplitudinile sunt foarte mici, evoluția desenului sinusoidal schițează într-o formă anemică fenomenul vibrației inițiale. Sub aspect timbral, sunetul fundamental rămâne încă un reper în relațiile sale cu armonicele superioare, frecvențele acestora tinzând să părăsească vechea configurație spectrală. În practica muzical-interpretativă, secvența temporală a sunetului analizat în diagrama de față (ca dealtfel și finalul emisiei sonore) nu sunt luate în considerare.

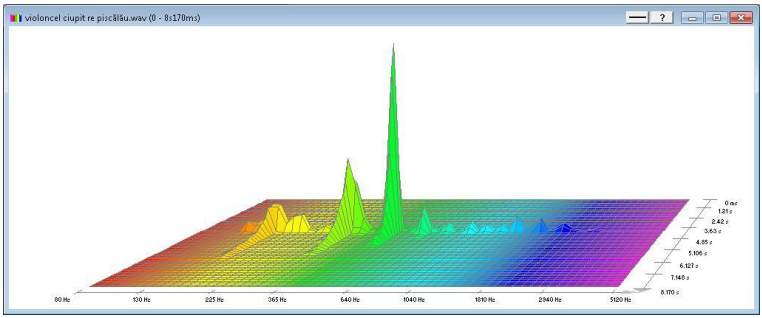


Fig. 20. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul”, (violoncel bătut) banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 80 Hz – 5.120 Hz.

La reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „re”, emis prin ciupire cu „piscălăul” (Fig. 20), relațiile dintre cele două asocieri sonore (sunet/zgomot) sunt reprezentate vizual într-un mod foarte clar. Latura muzicală a secvenței sonore a sunetului are în componența sa douăsprezece frecvențe distincte. În cadrul atacului, peste aceste frecvențe, organizate după legile rezonanței sonore, se suprapune banda de frecvențe a zgomotului. Ea este marcată printr-o linie continuă cu amplitudini variabile care se desfășoară la baza frecvențelor muzicale. Pe plan spectral, influența zgomotului poate fi observată până la frecvența armonicului patru, celelalte frecvențe fiind afectate mult mai puțin. De fapt, limita inferioară a benzii de frecvență a zgomotului începe de la aproximativ 100 de Hz. La marginea inferioară a componentei spectrale, zgomotul are cea mai substanțială

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentare. Aici pot fi remarcate: amplitudinea consistentă pe care o are limita inferioară a benzii de frecvență din cadrul atacului precum și formele geometrice modificate pe care le au amplitudinile frecvențelor sunetului fundamental, ale armonicului doi și ale armonicului patru.

Sub aspectul intensității, în relaționarea stabilită între sunetul fundamental și armonicele sale superioare, cea mai mare amplitudine o are frecvența armonicului trei. Celelalte armonice superioare au o participare sonoră destul de modestă. În perioada atacului armonicul trei se impune autoritar în cadrul întregii asocierii sonore (sunet/zgomot), el punând în umbră chiar și participarea sunetului fundamental.

Surpinzător este faptul că pe parcursul emisiei sunetului, amortizarea frecvenței armonicului trei este făcută mult mai rapid (în comparație cu desfășurarea temporală pe care o au celelalte frecvențe). În contextul respectiv, componența spectrală a întregului ansamblu sonor se modifică substanțial în cadrul desfășurării sonore.

Pe plan auditiv, prezența activă a zgomotului în perioada atacului precum și amortizările diferite care apar pe parcursul evoluției acestei asocieri sonore (la toate frecvențele componente) au repercusiuni serioase asupra emisiei sunetului. Ele duc în final la schimbarea treptată a timbrului la acest sunet.

Analiza acustică a exemplelor sonore înregistrate la violoncelul „bătut" ne arată faptul că acest instrument modificat constructiv are o prestație sonoră total diferită față de celelalte instrumente folosite în cadrul practicii muzicale. Datorită modului inedit de utilizare muzicală, detaliile timbrale întâlnite la emisiile sonore ale violoncelului „bătut" se deosebesc mult de celelalte emisii sonore produse de instrumentele care folosesc (în principiu) aceeași manieră de exercuție muzicală – țambalul, chitara.

https://biblioteca-digitala.ro